



Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)

R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.)

MACC - Grupo de investigación ELICIN

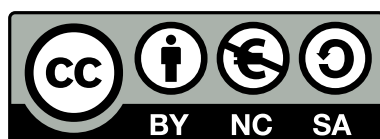
2016

Hernández Arias, R.; Rivera Rodríguez, G.; Cuba López, S. y D. Pérez Álvarez (Eds.) (2016)
Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC). Vigo: MACC-ELICIN.

Formato: Digital. Descarga. Disponible en: <https://cijielc.wordpress.com/actas/>

ISBN: 978-84-608-6759-3

Edición digital a cargo del Grupo de Investigación ELICIN de la Universidade de Vigo



UniversidadeVigo



Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)

R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.)

MACC - Grupo de investigación ELICIN

UniversidadeVigo



Índice

Índice	3
Prólogo	9
El cuerpo. Teratología en literatura y cine	11
Carlota Visier Pérez	
1. Teratología	13
2. Escritores de teratología	13
3. Correlato visual: cinematografía	15
Bibliografía	19
Abrir los cuerpos; dramatizar la memoria. Espacios y travestismos en la dramaturgia	20
Pablo Aros Legrand	
1. Quebrar las máscaras	22
2. Espacios y movimientos: relación de <i>Cinema Utoppia</i> y <i>La secreta obscenidad de cada día</i>	25
3. Rasgar el velo/telón: conclusiones	29
Bibliografía	30
Transmisión de motivos épicos al teatro barroco: la comedia	
<i>Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González</i>	31
Alberto Escalante Varona	
Introducción	32
1. Un texto plagado de incógnitas	32
2. Nuevas lecturas sobre la composición	33
Conclusión	38
Bibliografía	40
A corporalidade en <i>L'Espurgatoire Seint Patriz</i> de María de Francia	41
Óscar Collazo Rodríguez	
Introducción	43
1. O <i>descensus</i> e a tradición de visións	45
2. A conflictividade do corpo en <i>L'Espurgatoire Seint Patriz</i>	48
Conclusión	51
Bibliografía	52

<i>Náufragos do paradiso</i> e a narrativa de Thomas Bernhard	54
Laura Piñeiro Pais	
1. Thomas Bernhard, “o espírito irmán”	55
2. <i>Náufragos do paradiso</i>	57
3. <i>Náufragos do paradiso</i> e a narrativa de Thomas Bernhard	59
Conclusión	62
Bibliografía	64
Do espazo e do tempo históricos en <i>Resistencia</i> , de Rosa Aneiros	65
Diego Rivadulla Costa	
Bibliografía	77
El relato cinematográfico en las revistas literarias <i>Árbol de Letras</i> , <i>Cormorán</i> y <i>La Quinta Rueda</i>	78
José Andrés Gato Seoane	
Bibliografía	87
O diversificado entrecruzamento das concepcións teatral e muralística en <i>El nacimiento del teatro argentino</i> de Luis Seoane	88
María Micaela Rei Castro	
Bibliografía	96
Adolfo de Castro y la reescritura romántica de Álvaro de Luna	97
Fátima Codeseda Troncoso	
Bibliografía	104
El Romanticismo y la recuperación de la materia medieval: el caso de J. Morán	105
María Ceide Rodríguez	
Bibliografía	113
El mito de don Juan en el Romanticismo: Las interpretaciones de Søren Kierkegaard y de Franz Liszt de la ópera <i>Don Giovanni</i> de Wolfgang Amadeus Mozart	114
Pablo Rodríguez Fernández	
Introducción	116
1. Don Juan como protagonista de un mito interartístico	117
2. El análisis kierkegaardiano del personaje de Don Juan	118
3. La reescritura de Liszt	120
Conclusión	123
Bibliografía	124
Poetas en la dictadura chilena: las heridas abiertas en la poesía de Carmen Berenguer	125
Cándido Pino Lago	
Bibliografía	133

Juegos infantiles en el mundo literario de Pérez Galdós	134
Yuqi Wang	
1. Los juegos infantiles y la literatura	135
2. Juegos infantiles en la obra galdosiana	136
3. El juego simbólico en <i>Rompecabezas</i>	141
Conclusión	142
Bibliografía	143
Problemas y vicisitudes en torno a la figura del mariscal de Castilla, Pero García de Herrera	144
Paula Díaz Prieto	
Bibliografía	153
Las modalidades del debate en la tradición lírica medieval	154
Tania Vázquez García	
1. Antecedentes y caracterización genérica	156
2. La performance	158
3. Caracterización formal	159
4. Caracterización conceptual	160
Bibliografía	164
Pioneras y literatura en la Residencia de Señoritas	166
María Curros Ferro	
Bibliografía	176
Miguel de Unamuno: autor de la eternidad <i>nivolesca</i> en el paratexto de <i>Amor y pedagogía</i>	177
Lidia Sánchez de Las Cuevas	
Introducción	179
1. <i>Nivola</i> y creación literaria	180
2. Análisis de los dos prólogos: intención y figuras unamunianas	181
Conclusión	185
Bibliografía	187
La prensa satírica de los años 1930: el caso de <i>Gutiérrez</i>	188
Víctor Benavides Escrivá	
Introducción	190
El ejemplo de <i>Gutiérrez</i>	191
Conclusión	196
Bibliografía	197
<i>Eyes Wide Shut</i> de Stanley Kubrick: relatos soñados y deseos encadenados	198
José Manuel López Fernández	
1. Relatos soñados	201
2. Deseos encadenados	202
3. Lindes espectrales	205
Bibliografía	207

Unha achega ao catálogo das Edicións do Castro: os Cadernos do Seminario de Sargadelos	208
Leticia Quintás Pérez	
Introdución: O proxecto empresarial de Isaac Díaz Pardo	210
1. Os Cadernos do Seminario de Sargadelos: unha colección dentro das Edicións do Castro	213
2. Temas na colección dos Cadernos do Seminario de Sargadelos	214
Conclusión	219
Bibliografía	220
Clasificación temática dos Cadernos do Seminario de Sargadelos	221
El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: <i>Chicas muertas</i> como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción	225
María Alonso Alonso	
Bibliografía	234
Opresión y violencia en <i>La seca y otros cuentos</i> , de Renée Ferrer	235
Vanessa Fernández Campos	
Bibliografía	246
Simultaneidad, punto y conciencia en <i>Ayer</i> , de Juan Emar	247
Sonia Rico Alonso	
Bibliografía	256
Una mirada que no captura: W. H. Hudson a través de Ricardo Piglia	257
Lucía Maudó García	
Bibliografía	264
El vídeo como herramienta de trabajo para la compañía <i>mala voadora</i>	265
Amaya González Reyes	
Bibliografía	274
Galicia vista como paisaje fantástico y maravilloso en la narrativa de José María Merino a través de “Expiación” y “El Peregrino”	275
Luis Miguel Robledo Vega	
1. Una nueva concepción de la literatura	277
2. Lo fantástico y lo maravilloso	278
3. El camino de Santiago: un espacio fantástico	279
Conclusión	282
Bibliografía	284
Cuando se desplomen los puentes: Relación entre el pensamiento estético de Samuel Beckett y Anton Webern	285
Jesús Moares Lameiro	
1. Los estudios sobre Beckett y la música	288
2. Los puentes	291
Bibliografía	293

La importancia del espacio en torno a la imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española	294
Pedro García Suárez	
Bibliografía	301
Lo bello, lo enfermo y lo terrible: el cuerpo como un texto neobarroco en la narrativa de Silvina Ocampo	302
Raisa Gorgojo Iglesias	
Bibliografía	312
Júlio Dinis: autor del siglo XIX portugués	314
Marlén Sedano Fernández	
1. El contexto histórico	315
2. El autor	315
3. Las obras	316
4. Los seudónimos	318
Bibliografía	320
Metáfora y memoria: la esencia del cuento. Del lenguaje a la enseñanza	321
Irene Romo Poderós	
Introducción	323
1. Metáfora y literatura	323
2. Metáfora y memoria	326
3. Metáfora y enseñanza	328
4. Magos como transmisores de metáfora	330
Conclusión	331
Bibliografía	333
<i>Cuando amaban las tierras comuneras: las mujeres y el patriarcado</i>	335
Jorge García Izquierdo	
Introducción	337
Dos tipos de patriarcados	338
Conclusión	344
Bibliografía	345
La lírica excéntrica o el reseteo del sujeto poético en Jorge Richmann	346
Javier Mohedano Ruano	
Introducción	348
1. La batalla por la hegemonía de las identidades	349
2. La enunciación descentrada en la escritura poética de Riechmann	350
3. El marco teórico del reseteo de las identidades	352
Bibliografía	354
Perseverancia de los cuerpos: comentario a un poema de Olvido García Valdés	355
Andrea Toribio Álvarez	
Bibliografía	365

“Sin consumirte ardiendo hacia el futuro”: modernidad y clasicismo

en *Alondra de verdad* de Gerardo Diego

366

Laura García Sánchez

1. La intersección previa al vuelo

368

2. La altura de la alondra: del creacionismo a la mística

369

3. Dimensiones de un vuelo insomne

371

4. El perfil artístico de una alondra: cine, cubismo y literatura clásica

373

Conclusión: una síntesis atemporal

375

Bibliografía

376



Prólogo

[...] O I CIJIELC abarca dous campos de estudo moi amplos: os literarios e os culturais; estes últimos son, na actualidade, unha aposta segura na investigación universitaria, xa que a partires deles poden aunarse moi diferentes áreas, tanto das humanidades como das ciencias sociais, que permiten realizar investigacións moito máis amplas e dirixidas a máis personas. [...]

Cuando un año después de estas palabras, rescatadas de la memoria científica del I CIJIELC, podemos ya hacer balance del evento, no puede sino escapárenos una sonrisa de satisfacción y agradecimiento. Estamos satisfechos por la gran difusión que ha tenido este congreso, pionero en Galiza, al ser capaz de congrega a más de cincuenta jóvenes investigadores. Estamos satisfechos porque entre ellos no sólo había filólogos, no sólo había especialistas en artes escénicas, no sólo había musicólogos, no sólo había estudiosos de los medios audiovisuales..., sino que todos ellos estaban allí juntos. Estamos satisfechos de todo ello pero, sobre todo, estamos agradecidos, y mucho, a todos vosotros: mentores, facilitadores, colaboradores, asistentes y, más que a ninguno, a vosotros, comunicantes del I CIJIELC.

Ya hace algunos años que los estudios de doctorado están cambiando. Todos nosotros hemos sido testigos de ello desde nuestros primeros años de estudios, cuando todavía se podía decidir si dedicar tres o cinco años a la etapa de formación universitaria. Para adaptarnos al espacio europeo, al espacio mundial, de educación superior hemos prorrogado la formación investigadora a la etapa de posgrado y con ello, hemos motivado la aparición de nuevas necesidades, adaptadas a los nuevos espacios y programas, que permitan al joven investigador completar su formación a la vez que desarrolla sus tareas investigadoras.

El congreso, que es por definición el espacio de diálogo del académico, no podía sino saldar esta deuda y convertirse en una de las primeras iniciativas estables derivadas de estos nuevos programas. Durante los últimos años, muchas facultades han comenzado a ceder a sus investigadores en formación el liderazgo de eventos pensados por y para iniciar la carrera científica. Al organizarlos, no sólo se adquiere una experiencia inestimable en el manejo de la burocracia universitaria, sino que además se establecen nuevas redes de contacto; cuando el personal en formación del Grupo de investigación ELICIN decidió convocar el I CIJIELC lo hizo dirigiéndose especialmente al noroeste de la península, al que suponía más dispuesto a desplazarse al lluvioso Vigo de febrero; cuando convocó a los estudiosos de literatura y cultura, lo hizo pensando en aunar a una veintena de jóvenes entusiastas. Nuestras expectativas, sin duda, se vieron ampliamente rebasadas: doctorandos e investigadores independientes de muy diversos puntos de España y alguno extranjero enviaron sus fabulosas propuestas. La lista final, de cincuenta y nueve propuestas aceptadas, fue una grata sorpresa que, sin duda, nos proporcionó las fuerzas necesarias para acometer el trabajo de organización que supuso, en muchas ocasiones, un absoluto reto para nuestros nervios y capacidades.

Durante los tres días que duró el evento estuvimos totalmente concentrados en hacer que todo funcionara lo mejor posible y, aunque se presentaron algunos problemas, nos sentimos muy satisfechos del resultado. El volumen de los retrasos y cancelaciones fue mínimo y la retransmisión en directo a través de UVIGO TV nos permitió llegar a muchas más personas de las que habríamos imaginado. Durante el evento, además, tuvimos la oportunidad de entablar conversación con muchos investigadores en nuestra misma situación, de dialogar con ellos no sólo acerca de nuestras investigaciones individuales, sino sobre todo de los problemas y preguntas que se le plantean a aquel que inicia la carrera científica. De esta preocupación, deriva la celebración del I Simposio de Investigadores en Estudios Literarios y Culturales, en el que nos reuniremos para compartir impresiones e ideas sobre la carrera científica, los currículos, las publicaciones, los méritos, las líneas y métodos de investigación y, también, por supuesto, sobre los resultados.

El I CIJIELC, del que a continuación publicamos una selección de trabajos, ha supuesto un gran empuje para nosotros, investigadores en formación de ELICIN. Esperamos que estas Nuevas perspectivas literarias y culturales sean tan sólo el primero de muchos volúmenes de trabajos que, a lo largo de los próximos años, permitan a los jóvenes investigadores reunirse en el noroeste de la península para conocerse y darse a conocer.

La selección de artículos que presentamos a continuación, como nuestro evento, es extremadamente dispar, abarca temáticas muy diversas, difíciles de unir y de enlazar. Para añadir nostalgia a la publicación, nostalgia de la lluvia persistente del CUVI, hemos ordenado las contribuciones por orden de presentación en el evento. Cada uno de los artículos, licenciado mediante Creative Commons (Reconocimiento+NoComercial+CompartirIgual), está construido en forma de separata para que pueda extraerse a la hora de presentarlo a las convocatorias de méritos. Queremos resaltar el duro trabajo de todos los evaluadores y contribuidores del volumen, ya que hemos ajustado los plazos con el objetivo de publicar las actas en el mismo año de celebración del congreso. Sin la atención al detalle que cada uno de ellos ha puesto en su trabajo, no habría sido posible presentar el siguiente volumen, que está disponible en <http://www.cijielc.wordpress.com/actas>.

Rocío Hernández Arias



El cuerpo. Teratología en literatura y cine

Carlota Visier Pérez
(Universidad Complutense de Madrid)

cavisier@estumail.ucm.es

Resumen: El presente trabajo trata de ejemplificar la estética teratológica a través de la obra literaria de los autores hispanoamericanos Mario Bellatin y Guadalupe Nettel en correlación con la imagen cinematográfica de los cineastas Tod Browning, Georges Franju, David Lynch y David Cronenberg. Con ello se pretende reflejar el papel del diferente dentro de la sociedad, así como la concepción maniquea del mundo. A lo largo de la tradición literaria, el “monstruo” o ser con malformaciones físicas ha sido utilizado como medio o símbolo para expresar discursos de otro calibre, pero en un porcentaje muy bajo aparece como generador del discurso. Los personajes de la narrativa de Bellatin no solo son generadores de discurso, sino que experimentan mutaciones de diversa índole dentro de la fragmentación que conforma su universo literario. Asimismo, la imagen ocupa un lugar capital en su producción, bien de manera implícita o explícita. Por su parte, Guadalupe Nettel abarca todo un repertorio de personajes *freaks* bajo narraciones llenas de lirismo que no hacen más que embellecer lo insólito de las situaciones. A lo largo de la exposición se trazará un recorrido teratológico por las perspectivas multidisciplinares mencionadas, así se propondrán las diversas interpretaciones que ofrece el papel del físico anómalo en *La parada de los monstruos* (1932), *Los ojos sin rostro* (1960), *El hombre elefante* (1980) y el transhumanismo caracterizado por “la nueva carne” en los largometrajes *Inseparables* (1988) y *Colisión* (1996). Con todo, se pretende dar cuenta de la percepción de la belleza dentro de una sociedad alienada por la normalización.

Palabras clave: teratología, cuerpo, literatura hispanoamericana, cine

Resumo: O presente traballo trata de exemplificar a estética teratolóxica a través da obra literaria dos autores hispanoamericanos Mario Bellatin e Guadalupe Nettel en correlación coa imaxe cinematográfica dos cineastas Tod Browning, Georges Franju, David Lynch e David Cronenberg. Con iso preténdese reflectir o papel do diferente dentro da sociedade, así como a concepción maniquea do mundo. Ao longo da tradición literaria, o monstro ou ser con malformacións físicas foi utilizado como medio ou símbolo para expresar discursos doutro calibre, pero nunha porcentaxe moi baixa aparece como xerador do discurso. Os personaxes da narrativa de Bellatin non só son xeradores de discurso, senón que experimentan mutacións de diversa índole dentro da fragmentación que conforma o seu universo literario. Así mesmo, a imaxe ocupa un lugar capital na súa produción, ben de maneira implícita ou explícita. Pola súa banda, Guadalupe Nettel abarca todo un repertorio de personaxes *freaks* baixo narracións cheas de lirismo que non fan máis que embelecen o insólito das situacións. Ao longo da exposición trazarase un percorrido teratolóxico polas perspectivas multidisciplinares mencionadas, así se propoñerán as diversas interpretacións que ofrece o papel do físico anómalo en *A parada dos monstros* (1932), *Os ollos sen rostro* (1960), *O home elefante* (1980)

e o transhumanismo caracterizado por “a nova carne” nas longametraxes *Inseparables* (1988) e *Colisión* (1996). Con todo, preténdese dar conta da percepción da beleza dentro dunha sociedade alienada pola normalización.

Palabras chave: teratología, corpo, literatura hispanoamericana, cine

Abstract: The present work tries to illustrate teratology aesthetics through works of Latin American literature written by Mario Bellatin and Guadalupe Nettel in correlation to the filmic images of directors such as Tod Browning, Georges Franju, David Lynch, and David Cronenberg. Consequently, this work intends to reflect the role of the abnormal in society and the conception of the manichean view of the world. Throughout all literary tradition, the “monster” or the human with deformities has been utilized as a vehicle or symbol to express an idea, but rarely the protagonist who generates the principle discussion. Mario Bellatin’s characters not only generate discourse, but also experience mutations throughout the narration. This style of fragmentation forms Bellatin’s literary universe. Likewise, the image occupies a capital space in his production, in an implicit or explicit form. In her own way, Guadalupe Nettel embraces a répertoire of *freaks* under a narrative full of lyricism that does nothing less than beautify unusual situations. Throughout the exposition, a teratological rout will be determined by multidisciplinary perspectives. In addition, diverse interpretations which offer the role of physical anomalies will be proposed by the films, *Freaks* (1932), *Les yeux sans visage* (1960), *The elephant man* (1980), and trans-humanism, characterized by “the new flash” on *Crash* (1996) and *Dead Ringers* (1988) films. In total, this work attempts to give an account of the perception of beauty inside a society alienated by normalization.

Keywords: teratology, body, latin american literature, cinema

En el ámbito artístico, belleza y fealdad son aspectos de constante reinterpretación que siguen inquietando no solo a estudiosos, sino a artistas de diversos ámbitos, quienes, a partir de su obra, expresan sus preocupaciones en torno a la identidad física humana, la búsqueda del yo, así como los estereotipos que adopta cada sociedad.

La imagen deforme resulta atractiva al sentido visual humano. Esta atracción se intensifica si la imagen se corresponde con una situación real, lejos de toda ficcionalidad fantástica propia de la creación. Por tanto, lo ajeno, lo raro u anormal conmueve siempre la atención del aparato psíquico. El monstruo genera al mismo tiempo emociones contradictorias de fascinación y repulsión, así como despierta la curiosidad de entender lo inexplicable que palpita detrás de esa apariencia diferente.

En los autores que se expondrán a continuación, el monstruo puede entenderse como metáfora, como una proyección de amenazas, miedos y contradicciones particulares que imposibilitan la coexistencia con los paradigmas dominantes y la rectitud consensuada de la vida diaria. El monstruo puede también ser percibido como la expresión directa de los horrores circundantes.

1. Teratología

Término procedente del griego *teras* (monstruo) y *logos* (palabra). Según la RAE, se utiliza para describir *el estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal* (DRAE).

Por su parte, la palabra monstruo hacía referencia desde la antigüedad a cualquier fenómeno extraordinario, infrecuente o milagroso. La propia etimología de la palabra denota la acción de “mostrar”, lo que nos remite a aquello que muestra o que merece ser expuesto, por tanto, su contemplación hace resaltar un elemento quebrantador dentro de un sistema específico de valores. María Moliner señala en su diccionario diversas acepciones sobre el término, entre las que figura: *ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea. Ser deforme*. A continuación establece una serie de términos relacionados como *irregularidad, fenómeno, propio de las fábulas y cuentos. Teratología* [Moliner, M. (2009) *Diccionario de uso del español*].

2. Escritores de teratología

Centrándonos en el ámbito de la literatura hispanoamericana, la escritora mexicana Guadalupe Nettel y el peruano-mexicano Mario Bellatin, pueden considerarse como escritores de teratologías, resaltando como aspecto compartido el hecho de tratar lo diferente y lo extraño. Nos adentraremos en su obra sin olvidar la premisa de Bellatin, quien postula que “Lo raro es ser un escritor raro”¹.

¹ En una entrevista con Julia Atarezzo. Disponible en: <http://bit.ly/1RnP2js> [Consulta: 01.02.2016].

Visier Pérez, Carlota (2016) “El cuerpo. Teratología en literatura y cine”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

Tienen en común la acción de escribir desde la experiencia. Existen una serie de motivos biográficos que condicionan su obra. Ambos utilizan lo traumático de sus vivencias, así como el condicionamiento físico que esos rasgos distintivos han marcado a la hora de concebir la realidad. En sus respectivas obras, los seres marginales o divergentes ocupan un lugar capital. Si atendemos a la concepción del cuerpo y la percepción de lo bello a lo largo de la historia, se advierte la tendencia a agrupar el mundo bajo dicotomías, pero como revela el transcurrir cíclico del tiempo, las dicotomías tienden a invertir sus valores de acuerdo con el contexto histórico, además de resultar imposible una distinción tajante entre blanco y negro, la división bipartita no existe, el claroscuro lo tiñe todo de la forma menos proporcionada, y aun así, seguimos operando bajo estos términos.

Mario Bellatin juega en su vasta producción con las múltiples visiones que le proporciona la fragmentación. Su obra se organiza sobre un pastiche de voces narrativas dispares que se metamorfosean en otras personas o entes inanimados bajo una misma voz narrativa. Asimismo esta fragmentación le sirve para reflejar la simultaneidad de miradas que el medio audiovisual le brinda; ya que Mario Bellatin presenta una obsesión por la imagen en su obra, bien de forma implícita o bien explícita. En las novelas *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Jacobo el mutante* (2002), se combina fotografía y texto. En la primera encontramos imágenes reales del escritor Nagaoka, junto con espacios reconocibles de la realidad japonesa que se describe, para darnos cuenta a medida que avanzamos en la lectura de que se trata de un juego ficcional. Lo extraño del físico de Nagaoka reside “evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, (motivo que) hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción” (2005, p. 199). El lector atestiguará las penurias vitales del protagonista desde la infancia, condicionado por un miembro que lo relaciona con el físico del extranjero invasor. Por el contrario, la segunda novela intercala fotografías tomadas por el propio Bellatin de escenarios naturales, que no presentan relación alguna con el texto. Se trata de armar en una misma realidad las múltiples circunstancias simultáneas que ésta puede mostrar. Leer su obra supone un pacto con el autor que requiere la participación activa del lector. Llegados a este punto cabe recordar el postulado de Barthes respecto a que “toda imagen es polisémica, (porque) toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (1986, p. 36).

La novela *Flores* (2004), armada a modo de pastiche, se organiza a partir de múltiples perspectivas que se corresponderían con una planta, conformando un mismo cuadro o compendio de naturaleza muerta. Cada organismo de la instantánea floral tiene en común un estatus de marginalidad, algunos ejemplos serían las malformaciones físicas, los personajes enfermos o las diversas tendencias sexuales. La adjudicación de una investigación a Olaf Zumfelde sobre la causa de bebés con malformaciones congénitas resultado de talidomina² durante el embarazo, conlleva una visión reivindicativa de la experimentación científica, ya que no mejora la calidad de vida de los individuos, sino todo lo contrario, puesto que Zumfelde ha desestabilizado miles de vidas humanas justificándose en sus experimentos. Los Gemelos Kuhn serían el discurso infantil de la teratología, niños sin brazos ni piernas abandonados en un orfanato.

Por su parte, *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel³, refleja la lucha entre el cuerpo diferente y la pretendida normalización del mundo, que implica distintos mecanismos de sometimiento, desde las restricciones familiares, hasta los discursos médicos, educativos o psicológicos⁴. Desde sus primeros años

2 Fármaco comercializado entre 1958 y 1963 ingerido por mujeres embarazadas para evitar mareos y vómitos. Como efectos secundarios algunos fetos sufrieron malformaciones congénitas.

3 Gana el III Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero que organiza la editorial Páginas de Espuma por *El matrimonio de los peces rojos* (2013), especializada en el género del cuento en español, el XXXII Premio Herralde de Novela (2014), entre otros reconocimientos.

4 La novela se organiza a través de la experiencia vital que la protagonista cuenta a una psicóloga.

de vida se ve envuelta en la no-aceptación de su físico por la cultura circundante. El dolor experimentado desde la infancia la convierte en una niña con una visión diferente del mundo. En el siguiente fragmento se evidencia el aislamiento:

Recuerdo una nena muy dulce que era paralítica, un enano, una rubia de labio leporino [...]. Todos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos iguales a los demás y de que conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia.

2011, p. 14

En las últimas páginas resulta la posibilidad de recuperar la normalidad por medio de una operación. No obstante, se produce la aceptación del su cuerpo por parte de la protagonista pues “A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo a la vez que me permitía distinguirme de él” (Nettel, 2011, pp. 194-195).

Por otro lado, su obra *Pétalos* (2008)⁵, presenta todo un repertorio de personajes *freaks*, bien por sus pasiones ocultas o por sus taras físicas. Nettel recurre a las formas del cuento tradicional para celebrar lo extravagante, iluminando la periferia y no el epicentro. Se suma a la historia oculta que ha señalado Piglia (2000), como una pulsación constante que provoca el cuestionamiento de las acciones de los personajes. Del mismo modo, Bellatin invierte los mecanismos de poder, ensalzando el papel del diferente.

3. Correlato visual: cinematografía

Bien es sabido que los personajes teratológicos abundan en la literatura universal. En los cuentos infantiles, por ejemplo, encontramos a los enanos de *Blanca Nieves* o al niño-autómata *Pinocho*; mientras que los enanos simbolizan cariño y confianza, Pinocho se presenta como un antihéroe que debe redimirse para dejar atrás su cuerpo de madera, diferente. Posteriormente saldrán a la luz otros personajes teratológicos como *El forjado de Notre Dame*, *Frankenstein* o *Drácula*, los cuales permanecen en nuestra memoria colectiva. Todos ellos presentan a su vez adaptaciones en el ámbito cinematográfico: *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *El fantasma de la ópera* (Rupert Julian, 1925) o *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931).

En 1932, se estrena un hito cinematográfico que marcará este recorrido teratológico: *Freaks*. La parada de los monstruos (Tod Browning, 1932), donde aparece el cuerpo como metáfora política.

En cada una de las reuniones celebradas para discutir los detalles del argumento, surgía la pregunta “¿Tendremos el valor de mostrar la auténtica verdad en la pantalla? ¿Nos atreveremos a servir de espejo a la naturaleza en toda su cruda realidad? ¿Nos atreveremos a producir *Freaks*?”⁶.

⁵ El subtítulo resulta significativo: “Y otras historias incómodas”. Compuesto por seis relatos que provocan inquietud a diversas escalas, llegando a lo escatológico pero siempre narrado bajo un tono lírico, incluso ensalzador.

⁶ “¿Y las personas anormales qué?” “¡Ellas también tienen su vida!” “¿Y las hermanas siamesas, acaso no tienen derecho a amar? ¡Los cabezas de alfiler, el medio-hombre medio-mujer, los enanos! Comparten las mismas pasiones, alegrías, tristezas, y risas que los seres humanos normales. ¿Es éste un tema intocable? Mientras dudábamos, una gran historia, planeada minuciosamente, aguardaba la orden de seguir adelante. Finalmente Tod Browning cortó el nudo gordiano de la indecisión [...]”. Extraído de Anuncio del “Washington Post” para la *premiere* de *Freaks*: 19 de febrero de 1932, p.11. (SKAL, David J.; SAVADA, Elías, (1996). *El carnaval de las tinieblas*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián/ Filmoteca Española. Pamplona.

La cinta trata sobre personas que a causa de sus malformaciones trabajan como fenómenos de circo. El espectador presencia sus relaciones, códigos éticos, el compañerismo y su hermanada unión (si se daña a uno, se daña a todos los demás). Sin embargo, lo más anecdótico reside en la no utilización de efectos especiales, ni maquillaje; todos los actores contratados para este *filme* contaban con sus respectivas malformaciones, que los habían condicionado desde su nacimiento, confinándolos a trabajos propios de la farándula o del espectáculo.

Así como Browning da protagonismo a estos *freaks*; Mario Bellatin se lo otorgará al travesti, a los espectáculos grotescos o situaciones insólitas, sobre las que también recae Guadalupe Nettel. Como revela su filmografía, Tod Browning desvela una obsesión por la visión maniquea del mundo, el dilema moral entre el bien y el mal como clave de toda actividad humana que sustenta a su vez la acción del melodrama. La moraleja que transmite *Freaks* es la de que no existe correlación entre la apariencia física y el mal.

Cambiando el foco territorial al ámbito europeo, en *Los ojos sin rostro* (1960, Georges Franju) resulta posible la analogía con *El cuerpo en que nací*, pues en ambas obras surge la posibilidad de una nueva identidad. La protagonista de Nettel acaba con la aceptación de su cuerpo, por su parte Christiane, objeto de experimentación de múltiples trasplantes de rostro bajo el bisturí paterno, también acaba aceptando su identidad. Como vamos advirtiendo en la mayoría de obras mencionadas, la monstruosidad aparece encarnada por los socialmente calificados como dentro de la normalidad, mientras que los “monstruosos” permanecen dotados de mayor humanidad, rebelándose como títeres condicionados por las líneas divisoras de la sociedad que se empeñan en catalogar al diferente bajo el estado de monstruosidad. No es una película de terror al uso, alejada de la cinematografía que podría esperarse a finales de los cincuenta, década en la que *Drácula* o *Frankenstein* era lo que despertaba el interés del público. *Los ojos sin rostro* surgió como una anomalía cinematográfica de la época, una película de terror atípica cuya estética y planteamientos despertaron algo mucho más enigmático. Como recalca en una entrevista con *Ciné Parade*, Franju señala que la película provoca terror precisamente porque se suponía que no tenía que dar miedo.

Al igual que los condicionantes sociales y biográficos que señalábamos en Bellatin y Nettel, en *Los ojos sin rostro* aparece latente el sentimiento de pérdida y sufrimiento que acompañan a la protagonista, quien, como un ave enjaulada, se ve irremisiblemente confinada en una cámara, oculta tras una máscara. En un primer plano, el objetivo se centra en la máscara, pero su mirada es lo que de verdad observa, provocando en el espectador una amalgama de emociones que radican entre el rechazo y la compasión, enfrentadas de manera reiterada durante todo el largometraje. Tanto *Freaks* como *Los ojos sin rostro*, pese a ser consideradas películas de culto en la actualidad, en la época de estreno despertaron críticas feroces tanto en productores como en espectadores, demostrando la no-aceptación de lo diferente.

Dentro de la sociedad actual, cada vez más alienada por cánones de belleza imposibles, se plantea el interrogante sobre la posibilidad de aceptación de lo “diferente”, puesto que continúa siendo un tema recurrente de estudio, al que acuden intelectuales de todos los campos para intentar proponer una explicación racional de esta no-aceptación. Los escritores expuestos invierten los roles, en la medida en que sus protagonistas sufren una pugna interna que desemboca en la aceptación (*El cuerpo en que nací*), o bien, presentándose superiores precisamente por esa marginalidad que les conforma como diferentes (los personajes de *Flores*).

Así, desde una perspectiva contemporánea, el pretendido distanciamiento de la línea narrativa tradicional que lleva a cabo David Lynch, equivale a un universo fragmentario, onírico, que profundiza en los temores

del *ego*. Como señala Ángel Román: “La contemporaneidad imposibilita la narración y la propia palabra pierde su valor” (Román, 2004, p. 83). En su filmografía una serie de elementos narrativos o visuales verosímiles se arman de una manera absurda e intrigante. Asimismo, la narrativa de Mario Bellatin se caracteriza por las historias bifurcadas, enmarcadas dentro de un ambiente extraño habitado por seres anómalos cuyos cuerpos mutilados sufren el trabase genérico como aspecto constante en su producción.

Construye sus textos como si fueran un *thriller*, invitando a suponer que detrás de cada cuerpo anómalo y de cada trama atípica se esconde un secreto que el lector descubrirá al final. Bellatin da constantes pistas falsas como ejemplifican los paratextos y constantes juegos de autoría. Al igual que el espectador de las películas de David Lynch, el lector ha de mostrarse activo.

En *El hombre elefante* (1980), Lynch utiliza la imagen física de Joseph Merrick como figura interactiva con su alrededor. Basada en hechos reales, la vida de este hombre grotescamente deformado de nacimiento, se encuentra abandonado por sus tutores. Del mismo modo que los actores de *Freaks*, Merrick crece en un circo hasta ser rescatado por el doctor que se interesa por su aspecto extraordinario. Le ayuda a integrarse en la sociedad y a desarrollar su personalidad. Demuestra poseer enorme carga emocional, dotes por las que recibe el respeto de los amigos del doctor con quienes entra en contacto, es decir, gente civilizada. Pero de nuevo, el cuerpo es el condicionante que rige los devenires de la sociedad, como se aprecia en la escena del subterráneo en la que su grito desgarrador se ahoga entre la multitud, viéndose acorralado como un animal: “No soy un monstruo, soy un ser humano”⁷.

Posicionándonos desde una perspectiva más actualizada de la teratología en el cine, *Dead Ringers* (1988) y *Crash* (1996), de David Cronenberg encarnarían el “transhumanismo” o unión del cuerpo humano a través de la tecnología.

De forma análoga, la unión entre ciencia y tecnología genera todo un posible repertorio de monstruos. Si reflexionamos sobre el mundo moderno, podemos considerarnos como “seres mecánicos”, constituidos por miembros ajenos (cadera o corazón artificial), la automatización de éstos provoca que sean considerados como un suceso natural, rehuyendo de cualquier calificativo degradador. En la actualidad el “transhumanismo” se lleva a cabo por la necesidad de sustituir miembros de nuestro cuerpo que han dejado de funcionar.

En *Inseparables*, David Cronenberg se sumerge en el caso real de los gemelos Stewart y Cyril Marcus con la pretensión de descubrir la existencia de una realidad paralela oculta. En un momento del film, Elliot, uno de los prestigiosos gemelos Mantle, expresa a una paciente que debería haber un concurso de belleza para el interior de los cuerpos. En *Inseparables* la “the new flash” no se manifiesta a través de la corrupción de la carne, sino que infecta al físico permaneciendo latente en el interior, integrándose con naturalidad en un universo enfermizo. Una angustia que proviene de la claustrofóbica existencia en la que permanecen encerrados los gemelos. La acción del film transcurre prácticamente en interiores, como si el exterior fuera territorio hostil. Los ambientes gélidos y el metal del apartamento provocan la analogía con una enorme pecera aislante del mundo exterior. Lo enfermizo surge del inevitable contacto con quienes los rodean.

⁷ Corresponde al minuto: 1:41:30 de la película *The Elephant man*. 1980.

En la transformación del ser humano mediante la tecnología en la filmografía de Cronenberg siempre existe un cambio, fundamentalmente doloroso, que supone una transgresión del estado físico o mental en los personajes. Las relaciones sexuales se ven trastornadas de modo paralelo, conllevando la pérdida de identidad. Por tanto, la tecnología aparece representada a través de una serie de artilugios creados por el arte, fruto de la inquietud científica de los gemelos para servir a la ciencia y cuyo resultado es su aterrador aspecto. Se trata de una historia impactante desde los créditos iniciales que refiere a las torturas medievales y a la teratología, como ejemplificará el resto de su producción cinematográfica. Por otro lado, el sexo es la columna vertebral de *Crash*, donde aparece la síntesis entre una amplia gama de relaciones. Los rasguños sobre la piel producto de la chatarra a la que sus personajes son adictos demuestran cómo la atracción guarda una correlación con lo trágico; siendo en *Crash* más representativo por el hecho de que es la propia destrucción el medio para una sexualidad satisfactoria. La piel, la carne, el metal, todo lo relacionado con la materia y la apariencia física constituyen constates en el cine del canadiense.

En relación con Nettel y Bellatin, ambos abordan las múltiples perspectivas en torno a la sexualidad; evidenciando su utilización como recurso explosivo de significación. Esta relación con la sexualidad es una constante en la poética de Bellatin, en la que se establece la necesidad de cambiar los patrones físicos del cuerpo por medio de una transformación que dista de su estado biológico pero se asemeja a lo que psicológicamente pueden ser. Así pues, la filmografía de Cronenberg posee una correlación visual con el mundo deforme de Mario Bellatin; como se ha señalado, los cuerpos mutilados y la inherente fragmentación constituyen un nexo conector entre ambos. La desmembración en pedazos enlazaría con el cambio de estética, dinamizándose para caracterizar los discursos sociales del nuevo embrión humano.

A modo de conclusión, cabe señalar que en la vasta mayoría que supone la literatura tradicional, independientemente de las coordenadas geográficas, lo diferente ha constituido un derivado del desarrollo psicológico para la caracterización de otro discurso con significaciones específicas. Los personajes que presentan cuerpos anómalos figuran en un mínimo porcentaje como principales y en menor grado como generadores de discurso. Sin embargo, Mario Bellatin posiciona en pleno centro de la narración todo aquello que se escape de los derroteros de la “normalidad”, haciendo uso de la fragmentación de los cuerpos para inquietar. Del mismo modo, Guadalupe Nettel sitúa como generador del discurso la voz del diferente, ensalzando lo insólito que reside en las actitudes o características de sus personajes.

Llegado a este término, no se me ocurre mejor forma de concluir que con las palabras del propio Joseph Merrick, quien, asume su constitución extraña pero asegura que si se culpaba por ello sería culpar a Dios: “si yo pudiese crearme a mí mismo de nuevo/ [...] pediría que se me midiese por mi alma, porque la verdadera medida del hombre es su mente”⁸.

8 Joseph Merrick redactó un cuarteto que combinó con cuatro versos del poeta protestante Isaac Watts. Los últimos cuatro versos pertenecen al libro segundo de *Horae Lyricae*. Se trata de un fragmento de un poema titulado *False Greatness*. Los cuatro primeros versos son de Merrick, los cuatro últimos de Watts.

Bibliografía

- Adamopoulou, E. (2012) *La estética teratológica en la actualidad artística* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Barthes, R.. (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bellatin, M. (2005) *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara
- Foucault, M. (2003) *Abnormal: lectures at the Collège de France, 1974-1975*. London: Verso.
- Nettel, G.. (2011) *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2000) *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Rodley, C. (Ed.) (1997) *David Cronenberg por David Cronenberg*. Barcelona: Alba.
- Román, Á. (2004) *Ensayos de la Mirada: El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. España: Estudio Euroláser.
- Skal, D. J. y Savada, E. (1996) *El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro en el cine de Hollywood*. Pamplona: Filmoteca Española.
- Torrano, A. (2008) “El monstruo político, una figura de la soledad y del poder”. En Galfione, V.; Santucho, M. *et al.* (2008) *Política y sociedad* (pp. 219-226). Córdoba: Brujas.



Abrir los cuerpos; dramatizar la memoria. Espacios y travestismos en la dramaturgia de Ramón Griffero y Marco Antonio de La Parra

Pablo Aros Legrand

(Universidad Complutense de MadridUniversitat de València)

huidobro27@yahoo.es

Resumen: A través de la siguiente propuesta se pretende vincular la creación de dos dramaturgos chilenos: Ramón Griffero (1954) y Marco Antonio de la Parra (1952) dentro del contexto de la dictadura pinochetista. Dicho vínculo se centrará en la visión que ambos autores hacen del cuerpo, de la memoria y del espacio. Esta interrelación de focos dramáticos lleva a los autores a la presentación de un discurso dislocado que no solo juega dentro de los parámetros de lo estrictamente “teatral”. Antes bien, se trata de propuestas estéticas que han estado relacionadas con otras formas artísticas que, desde finales de los años 70, han buscado vínculos entre los espacios de la ciudad, los paisajes de Chile, con el cuerpo de los artistas, entre otros.

En concreto, a través del análisis de las obras *Cinema Utoppia* de Griffero y de *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio de la Parra, se pretenderá establecer de qué modo se trata el tema de la memoria y su relación con los cuerpos oprimidos por la dictadura de Pinochet. Esta interrelación pretenderá dar respuesta a las siguientes interrogantes: 1) ¿De qué modo emerge un proceso creativo a partir de los cercamientos de la dictadura?; 2) ¿Cómo han sido desarrollados los temas del cuerpo y de la memoria en las obras de los dos dramaturgos?; y 3) ¿Cuáles han sido las trayectorias escriturales que conforman las estéticas, formatos y temáticas desplegadas por los autores?

Palabras clave: teoría de la cultura, memoria, cuerpo, dictadura

Resumo: A través da seguinte proposta preténdese vincular a creación de dous dramaturgos chilenos: Ramón Griffero (1954) e Marco Antonio da Parra (1952) dentro do contexto da ditadura pinochetista. Devandito vínculo centrarase na visión que ambos os autores fan do corpo, da memoria e do espazo. Esta interrelación de focos dramáticos leva aos autores á presentación dun discurso dislocado que non só xoga dentro dos parámetros do estrictamente teatral. Así a todo, trátase de propostas estéticas que estiveron relacionadas con outras formas artísticas que, desde finais dos anos 70, buscaron vínculos entre os espazos da cidade, as paisaxes de Chile, co corpo dos artistas, entre outros.

En concreto, a través da análise de das obras *Cinema Utoppia* de Griffero e *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio da Parra, pretenderase establecer de que modo trátase o tema da memoria e a súa relación cos corpos oprimidos pola ditadura de Pinochet. Esta interrelación pretenderá dar resposta ás seguintes interrogantes: 1) De que modo emerxe un proceso creativo a partir dos cercamientos da ditadura?; 2) Como foron desenvolvidos os temas do corpo e da memoria nas obras dos dous dramaturgos?; e 3) Cales foron as traxectorias de escritura que conforman as estéticas, formatos e temáticas despregadas polos autores?

Palabras chave: teoría da cultura, memoria, corpo, ditadura

Aros Legrand, Pablo (2016) “Abrir los cuerpos; dramatizar la memoria. Espacios y travestismos en la dramaturgia de Ramón Griffero y Marco Antonio de La Parra”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIIJELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN:978-84-608-6759-3

Abstract: The following proposal wants to link the creation of two Chilean playwrights: Ramón Griffero (1954) and Marco Antonio de la Parra (1952) within the context of the Pinochet's dictatorship. This link will focus on the vision that both authors make of the body, the memory and the space.

This interplay of dramatic hotbeds leads the authors to the presentation of a dislocated discourse that does not only play within the parameters of "theatrical" strictly. Rather, it is aesthetic that have been associated with other artistic forms which, since the end of the 1970s, which have sought links between the spaces of the city, the landscapes of Chile, with the body of artists, among others.

Specifically, through the analysis of the works *Cinema Utoppia* by Griffero and *La secreta obscenidad de cada día* by Marco Antonio de la Parra will be sought to establish how the theme of memory and its relationship with the oppressed bodies is treated under Pinochet's dictatorship. This interrelationship will seek to answer the following questions: 1) How does a creative process emerges from the enclosures of the dictatorship? 2) How they have been developed topics on the body and memory in the works of both playwrights? and 3) What have been the scriptural paths that make up the aesthetic, formats and thematic deployed by the authors?

Keywords: theory of culture, memory, body, dictatorship

I. Quebrar las máscaras

Dar cuenta de las obras producidas durante el periodo de dictadura en Chile implica hacer referencia a un sistema de quiebre y también a una ruptura de máscaras y de espacios que acabarán por cuestionar los conceptos de arte y de creación. Para abordar tal proceso nada mejor que recurrir a un símil dentro del propio campo de las artes. Dos obras que dan cuenta de la intromisión de la muerte y del cambio de formatos que ello supone. Estas obras son dos piezas de Brueghel el viejo (Breda, 1525- Bruselas, 1569). La primera, *Juego de niños* (1560, Viena, Museo de Historia del Arte) presenta un universo acotado y coordinado en cada uno de los mundos recreados por la infancia. En ella, los cuerpos obedecen a un plan, a unos sentidos que permiten que la vida ruede, ya sea a través de los aros, de las vueltas de los vestidos o de los saltos de unas criaturas sobre las otras. Los espacios se encuentran definidos y no hace falta hablar de oposiciones ya que toda la vida, “toda la carne”, se ha echado a la calle para evidenciarse. No obstante aparece ya un elemento de quiebre. La mirada atenta de la máscara, la vigilancia desde un costado de otro movimiento que debe irrumpir para reformular sentidos y cuerpos. Esa máscara es la de la muerte, aparentemente confeccionada con restos de otros seres y que toma posición completa en la segunda obra *El triunfo de la muerte* (1563, aprox., Madrid, Museo del Prado). En esta ocasión los cuerpos son plasmados hasta el paroxismo. Los roles se trastocan, se crean oposiciones de alto/bajo; dentro/fuera para demostrar cómo puede desplazarse el caos sobre la vida del hombre y, con todo, reconocer cómo se rompe la máscara y el orden de los cuerpos.

Ambas pinturas demuestran que la creación también pasa por un estado de intersticio, un período de quiebre o de reformulación de posturas y de modos de relación con el contexto social e histórico que la circunda. Sin embargo, cabe preguntarse ahora de qué modo estos ejemplos se armonizan con la situación del desarrollo de las artes y, en concreto, de la dramaturgia durante la dictadura en Chile (1973-1990). Cánovas (1986) da cuenta de los sistemas que las artes asumen en tiempos de trastorno social como la dictadura. Según el autor, las obras se movían dentro de tres ámbitos: por un lado la resistencia al autoritarismo que se forjaba desde el reclamo a la tradición, es decir, a rescatar el carácter ejemplarizante del pasado; por otra parte, se desarrolló una mezcla de lenguajes y de contextos que apuntaban hacia el futuro, tratando de algún modo de conformar y dar cabida a diversos escenarios, alejados de la realidad social que aquejaba al país. Finalmente, Cánovas destaca a la parodia como modo de desarrollo de una conciencia crítica.

Dentro del panorama descrito anteriormente es importante destacar la preponderancia de un concepto que es vital para entender el desarrollo de las artes y, por ende, el de la dramaturgia durante la dictadura. Dicho concepto es el de “insilio”. Distintos han sido los géneros y perspectivas que se han preocupado de

abordar el concepto de “insilio” dentro del reciente recorrido de la literatura chilena. Géneros como la poesía o la narrativa han dado cuenta del padecimiento del pueblo chileno durante los años de dictadura, especialmente durante el primer lustro (1973-1978), período en el que fueron exterminados los principales líderes del gobierno de Salvador Allende, pero también, tiempo para el abandono de costumbres, lazos y formas de habitar la ciudad¹.

Un ejemplo notable a este respecto es la obra completa de Diamela Eltit y, en concreto, su libro *Puño y Letra* (2005). En él, la escritora se muestra como un doble testigo. Por una parte, transcribe y analiza testimonios del juicio celebrado en Argentina por el asesinato del Comandante en Jefe del Ejército de Chile, General, Carlos Prats y de su esposa, Sofía Cuthbert, pero también, se encarga de cuestionar y expandir sus propios recuerdos frente a esta serie de discursos jurídicos. Al respecto, aborda diversas aristas del padecimiento en el insilio. Con ello, no pretende definir o dar cuenta del fenómeno como concepto. Antes bien, a través del apartado final de *Puño y letra*, llamado, “Transversal-mente” (Eltit, 2005, pp. 183-190), la escritora chilena hila los acontecimientos que la dictadura fue minando en la población chilena, especialmente, a partir del año 1974. Así, los cambios que registra de ese “insilio” tienen que ver con fases que afectan tanto el espacio público como el privado. Frente al primer aspecto, señala: “El 74 transcurrió de manera borrosa o inamovible, tal como si el paisaje se hubiese petrificado y el único movimiento perceptible fuese el de los cuerpos [...] Ese año sombrío [...] instauró el tiempo deliberado y sistemático de las torturas, de las balas, los asesinatos, los despidos, las desapariciones, los nuevos requisitos” (Eltit, 2005, p. 183).

En el terreno de lo privado, Eltit (2011) destaca la necesidad de crear un refugio, un amparo neutral para revestir las divisiones entre el adentro y el afuera; la separación entre exiliados y los desaparecidos; o la permanencia de los civiles que debieron actuar como testigos mudos dentro del país. Quizá sea este el aspecto más palmario del “insilio”. El asumir un destino y un modo de vida que borraba todo tipo de épica, es decir, cualquier intento de reunión o de reconstrucción de las antiguas raíces que el país había fortalecido durante el gobierno del Presidente Salvador Allende. Esta recreación de escenas permite a Eltit dar cuenta del uso y abuso ejercido sobre los cuerpos y por ende, sobre la incapacidad de los mismos para recuperar su memoria, que a partir de ese momento, había de permanecer obturada :

[...] Hubimos de olvidar forzosamente los rituales en los que habían transcurrido nuestros pasados pensantes. Olvidar que las calles nos pertenecían, olvidar un conjunto importante de palabras que nos podían denunciar. Olvidar cada milímetro de rebeldía. Fue un trabajo desesperado y trágico, pero no por eso menos imperativo. Las calles se hicieron ajenas, las palabras, las formas, las rebeldías desaparecieron del horizonte como si no, como si no hubiesen existido nunca.

Eltit, 2005, p. 189

Esta forma intervenida de los cuerpos desde dentro de un país en dictadura sienta las bases para poder abordar las obras que concitan el análisis de este trabajo. El “insilio” aparece en síntesis como la acción vigilada del mostrar y el ocultar la identidad. La instancia de sobrevivencia en medio del horror. Por otra parte, gracias a la semblanza que Diamela Eltit (2011) hace del “insilio” se puede distinguir la función de cuerpo necesaria para contrastar las obras de Griffero y de de La Parra. Para ambos autores, el cuerpo aparece significado como una instancia abierta, un reducto que permite el cambio entre unas situaciones y otras; entre unos seres junto a sus recuerdos y anhelos. Teóricamente, las propuestas que más se acercan a esa mirada sobre el cuerpo son las de Kristeva (2006) o las de Nancy (2010). En el primer caso, el

¹ Si se desea profundizar en el tema del “insilio” dentro del contexto de la poesía de los años setenta en Chile, véase el artículo de Nómez, 2010.

cuerpo es visto bajo el tamiz de lo abyecto. Kristeva sitúa al cuerpo en distintos escenarios para indicar de qué modo acaba convirtiéndose en un elemento expuesto, en deterioro y frente al que nadie parece detenerse. En concreto, ve al cuerpo del siguiente modo: “Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila” (Kristeva, 2006, p. 9). Para Jean-Luc Nancy (2010, p. 32), en cambio, el cuerpo es visto a través del cúmulo y de lo que él mismo llama “la densidad misma del espaciamiento”. Con ello quiere dar a entender que los cuerpos nunca son estructuras completas. Son mostrados, pero siempre como “un lleno hasta el tope, un desbordamiento de cuerpos siempre a la vez en masas compactas y [...] y siempre abandonados a una confusión aleatoria de los mismos lugares, a la agitación, que los estructura, de una incesante partida generalizada” (Nancy, 2010, p. 32).

A partir de estas bases teóricas, el presente trabajo procura desarrollar la idea de cuerpo como un elemento no acotado y por tanto, como un espacio que permite a las entidades dramáticas compartir rasgos actanciales y también, deambular desde un sitio a otro. Dicha visión se complementa, además, con el desarrollo de las artes durante la dictadura en Chile. Frente a este hecho es posible señalar que su cometido fue el de crear cuerpos/creaciones mixtas tal como lo manifiesta Nelly Richard (1994, p.18) quien sostiene que la labor de la ruptura es hacer ver “un cuerpo extraño que debemos mantener flotante como recuerdo híbrido [...] compuesto por jirones de diarios, fragmentos de exterminios, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales; nombre de difuntos.” La extrañeza de esos cuerpos también se hace presente a través de otras manifestaciones artísticas. Neustadt (2012) en su libro sobre el Colectivo De Acciones De Arte, (C.A.D.A.), presenta un panorama artístico en el que destacaban movimientos de avanzada que hacían su aparición entre dos frentes: el del uso de nuevas tecnologías (el vídeo, por ejemplo) y el de las imposiciones propias de una dictadura. Estos movimientos de avanzada mostraron que la función de las artes respecto al ejercicio de la lengua fue la “de reestetizar cortes y fisuras, discontinuidades y estallidos” (Richard, 1998, p. 49). Su finalidad tenía que ver con la ampliación de los “soportes”, hecho que lleva a los creadores a recurrir al cuerpo, a los espacios de la ciudad y a lo social, esto es, al desarrollo de acciones de arte y de *performances*. Asimismo, la escena de avanzada buscó alterar el orden “sintáctico de la ciudad”, el de las instituciones y, sobre todo, el de las formas y los contenidos de los discursos hegemónicos en Chile.

Ejemplos de estos movimientos de avanzada quedaron plasmados tanto en lo literario como en lo plástico. En cuanto a los textos literarios, es necesario hacer mención de dos grandes obras: *Lumpérica* (1991) obra narrativa de Diamela Eltit y de *Purgatorio* (1993) del poeta Raúl Zurita. En ambos textos existe una clara voluntad de cuestionar la “univocidad” textual y corporal de los elementos que allí se presentan. En el caso de la obra de Eltit (1991), el texto aparece como un conjunto de ensayos, de avances y sobre todo, de miradas frente a la luz de un cartel, la luz de neón que da cuenta de la irrupción de un mercado que pretende verse ajeno de los cuerpos rotos que acuden ante él. Esos cuerpos hablan de heridas y de aglomeraciones. Son un puro ofrecimiento de elementos interiores que necesitan ver la luz: la sangre; el deseo sexual: “porque renacer es extraer el momento de la caída, el vicio que posaban y dejarlo es el máximo sacrificio para que la plaza - como lugar solícito- chupe en sí sus impudores y hervido sea el lugar de la memoria” (Eltit, 1991, p. 27). En el caso de *Purgatorio*, los puntos que destacan son: 1) Mezcla de formatos y de trazos a lo largo del texto; y 2) Ficcionalización del yo poético, es decir, oposición de roles y de voces que se evidencian a través de diversos trazos o identidades femeninas: Bernardita; Santa Juana; la voz de Raquel, la herida: “Yo y mis amigos/MI LUCHA” (Zurita, 1993, p.67).

Respecto a las acciones artísticas, abordadas ampliamente por Neustadt (2012) es posible mencionar al menos tres formas. Una de ellas fue la *performance* desarrollada entre otros por Carlos Leppe. En cualquier caso, especialmente en obras tales como *El perchero* (1975), aparece el uso de nuevos formatos tales como el video. Se juega con el yo y con elementos biográficos que se abren y se descontextualizan en diversas escenas y, sobre todo, hacen del cuerpo un objeto permeable capaz de hacer un arte de denuncia que no abandona su postura crítica hacia el propio ámbito de la creación. Así también, aparecen en segundo lugar “las esculturas sociales” o manifestaciones creadas y desarrolladas por el grupo C.A.D.A. Entre las diversas propuestas de este colectivo, conviene destacar *Para no morir de hambre en el arte* (1979), producto u “obra” que supuso el cuestionamiento de la idea de autor y de acción creativa. Finalmente, aparece la fotografía que pretende rescatar lo marginal y trastocar los flujos unívocos de la ciudad. En este sentido, una aportación significativa es la de Lotty Rosenfeld y su trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) que implicaba la asimilación de la ciudad como espacio para intervenir y para crear, pero también para hacer del arte y de la creación un ejercicio de permanente disrupción.

En síntesis, las acciones del movimiento de avanzada son de márgenes y de desbordamientos. Su “ser” de acción considera que las obras han de poseer estructuras abiertas, que sus materiales han de permanecer inconclusos y que han de estar orientadas hacia la búsqueda de la no finitud de los mensajes. Por lo tanto y siguiendo los planteamientos hasta ahora expuestos, el arte de la dictadura en Chile se ceñiría a una estética de retazos y de combinación de medios. De allí la idea enunciada en un principio de este apartado: la dislocación de las máscaras o formatos para que entre la muerte como medio que trastoca y transforma todo. Son obras de intersticios que se ven forjadas a reformular la expresión y manejo de los medios materiales y temáticos a fin de poder burlar o sobrellevar la censura y la autocensura, pero también, la imposición de un arte totémico.

2. Espacios y movimientos: relación de *Cinema Utoppia* y *La secreta obscenidad de cada día*

Contrastar las producciones dramáticas de Ramón Griffero (1954) con las del psiquiatra y escritor Marco Antonio de la Parra (1952) supone el comentario de dos formas de enfrentar y dividir las acciones y los personajes, máxime si se considera las condiciones en que se desarrollaron cada uno de sus proyectos.

La apuesta de Ramón Griffero (1954) es la de la dramaturgia centrada en un alfabeto nuevo: el de la imagen. En su texto de 1985, *Manifiesto como en los viejos tiempos. Para un teatro autónomo* sostiene que el teatro y su presentación han de ir más allá de las posibilidades que puede ofrecer el rectángulo. Para el dramaturgo, lo importante es poner en el tapete una poética que cuestione las profundidades del espacio en que se presentan las acciones dramáticas, siendo éstas ejes potenciadores de hechos simultáneos que superan la literatura para ser representada. En la década de los ochenta, los espacios exhibidos por Griffero daban cuenta de centros en donde los personajes se enfrentaban con el poder, denunciaban las violaciones del mismo, a la vez que permitían que los actantes se desplazasen no solo por roles “sicológicos”, sino también por ambientes oníricos y simbólicos. Es así como obras tales como *Recuerdos del Hombre con su tortuga* de 1983; *Historias de un galpón abandonado* de 1984; *Cinema Utoppia* de 1985; y 99 *La Morgue* de 1987, presentan espacios que demuestran las tensiones entre un poder que pretende arrasar y controlar a los personajes frente a otro grupo de seres que luchan por mantener sus utopías y sus afectos. Así, aparecen espacios tales como circos, galpones abandonados, roperos, una sala de cine de los años cincuenta, una pantalla con un film futurista; una morgue. En cada uno de estos escenarios se potencia la presentación de planos múltiples que dan cuenta de elementos binarios: 1) violencia/normalidad; 2) realidad/ensoñación; 3) desprecio/afecto; 4) brutalidad/candor; 5) desengaño/utopía, etc.

En palabras del propio dramaturgo, la poética de la imagen y del espacio sobrepasa un realismo tibio. Dicho escape lo lleva al ambiente *under* de la capital chilena. Hacia 1983 funda la compañía de teatro Fin de siglo y da cabida al inicio de la postmodernidad en el país gracias a sus fiestas y puestas en escena en el centro “El trolley”. Se trataba de un galpón abandonado, construido en 1918 y cercano en ese momento a la cárcel, a una zona prostibularia y al centro de autobuses interurbanos. Como se ve, un centro de apuestas y de “emergencia” toda vez que en más de una ocasión tuvo que hacer frente a los toques de queda y a la policía del régimen dictatorial.

En *Cinema Utopia* las convenciones ya descritas presentan una trama que explicita dos mundos que confluyen y que, finalmente, acaban mezclándose. Por un lado, está la platea de un cine. Ella simboliza el presente: la ciudad de Santiago en los años cincuenta. Es un lugar de insilio. Los personajes lo utilizan como un centro de refugio frente a un “afuera” que no comprenden o simplemente desconocen: “ARTURO: Buenas tardes. Parece que hoy hemos madrugado, y con razón: afuera ya no hay nada que hacer, se nos fue el momento, a mí al menos. Para andar lamentándose por las calles, es mejor aquí, ¿no es cierto, señora?” (Griffero, 1992, p. 1211). Luego, está la historia de “Utopia” que representa por su parte, los años 80 y el derrumbe de las alegrías y de los sueños. El primer mundo recreado en la pantalla aparece a través de seres drogadictos, aislados o travestidos. Su función es la de hacer patente que el futuro no se puede alcanzar y que el exilio, la salida más allá de la sala de cine, no existe: “ELLA: Pareciera que en los países grises se ocultara menos el alma. De toda esta ciudad no hay más que esos leones de piedra con sus ángeles desnudos. Será que tan sólo un ángel puede dominar a un león” (Griffero, 1992, p. 1215).

Por otra parte, el dramaturgo juega con los mundos que ambos espacios recrean. En un momento en el que Sebastián, el protagonista de “Utopia” recuerda cómo detuvieron a su amiga en Argentina, la escena se paraliza y vemos a los personajes de la sala del Valencia asumiendo el rol de testigos de un pasado: el momento de la detención de “Ella”. En esa ocasión dejan sus roles y asumen las voces de testigos argentinos que no pudieron hacer otra cosa más que guardar silencio. No obstante, el juego más arriesgado e interesante de superposición de planos acae en el desenlace. Luego de que nadie más que Mariana y el acomodador asistan al final de “Utopia”, aparece en la pantalla un Sebastián que no encuentra más salida que la propia muerte. En ese momento, y fuera del piso del muchacho, vemos aparecer como testigos mudos, pero ahora incorporados a la película (y cómo no, al desengaño) a los personajes que, anteriormente, habían estado viendo la película: Estela, la Señora y el Señor del conejo. Por lo tanto, la apuesta de dramaturgia del espacio y de la imagen aparece en esta obra como un medio para presentar a seres descolocados, tanto dentro de los espacios a través de los que se desenvuelven como frente a la comprensión de otros mundos y sentidos a los que deben prestar atención.

Estéticamente, el problema es un juego de espejos que no pretende resolver las dualidades antes expuestas. Al contrario, las hacen patentes para demostrar que el ejercicio de la utopía va y viene. Luego, desde el punto de vista de su relación con el contexto, la obra es contracultural. Escrita en 1985, *Cinema Utopia* aparece y apunta a los márgenes por distintas razones. En ella se habla de los detenidos desaparecidos o del exilio. Se llega incluso a poner en boca de uno de los personajes (Sebastián) un desafío al dictador: “No te quedarás tranquilo, tirano de utopías. No te quedarás tranquilo, tirano del Nuevo Extremo” (Griffero, 1992, p. 1230). Por otra parte, se presenta en el galpón del Trolley, un sitio alejado del circuito cultural “de la gente bien”, es decir, un espacio ubicado en el extrarradio y que contó muchas veces con la participación de actores no profesionales.

En resumen, la obra está hecha con la carne de Chile: la carne de los cuerpos que aparecen y desaparecen; la carne de discursos que se ocultan y que se superponen; la carne como medio para explicar la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto. Un sueño.

En el caso de Marco Antonio de la Parra, el trabajo dramático ha supuesto para el autor enfrentarse a diversas etapas, no solo de la historia de Chile, sino también de su propia apuesta como dramaturgo. En su tesis doctoral, Sentis (2000) reconoce al menos tres etapas en la labor creativa de de la Parra: la de la dictadura propiamente tal, la de desencanto y, finalmente, la de la transición. Sea como sea, lo que destaca en la creación dramática de este escritor y psiquiatra es el paso que va desde la confluencia de un gobierno militar a un sistema posterior de “democracia” protegida o al menos, “intentada”. Estos cambios se hacen patentes en los ejes que son abordados por el dramaturgo. Por una parte, el poder, la culpa, el espacio del individuo dentro del horror, el silencio que se impone, la construcción de los cultos de masas, entre otros.

Según Sentis, durante la dictadura el humor es un medio para resistir dentro de las obras de Marco Antonio de la Parra. Una obra importante de este período es *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978), obra censurada durante la época. En ella se avizora una clara intención por contraponer la involución frente al desarrollo de la historia. En la obra aparecen garzones o camareros que deben ensayar una y otra vez el recibimiento de un hombre importante en el ámbito político. La acción debe ser repetida hasta tal punto que se descubren muertos bajo las tarimas, los caídos en combate que han fallado o han temido no poder escapar de la acción sin descanso.

La obra combina distintos tipos de lenguajes y de jergas. No obstante, su importancia radica en que de alguna manera hace patente el miedo general de la ciudadanía chilena frente al sistema que se estaba interponiendo: la modernidad a costa de la sangre de muchos de sus compatriotas.

El otro extremo de las producciones de Marco Antonio de la Parra aparece con el retorno de la democracia. En este contexto, la mordaza del terror tiende a desaparecer y lo “vacío” se llena con el mercantilismo y consumismo de nuevos centros comerciales o con la imagen de un estado fuerte y sano que Chile pretende dar en el exterior. Por ello, de acuerdo con Sentis, el individuo dramático que propone Marco Antonio de la Parra es aquel que ha de enfrentarse a otros tipos de sistemas totalizantes: los del mercado y los de la transnacionalización.

En 1983, luego de haber trabajado como publicista y de haber enfrentado una crisis literaria, Marco Antonio de la Parra monta *La secreta obscenidad de cada día*. En esta obra aparecen Carlos Marx y Sigmund Freud convertidos ambos en unos supuestos exhibicionistas situados frente a un colegio de niñas. Su juego comienza con una disputa por el banco que se encuentra exactamente frente al colegio y que les permitirá a uno o a otro, comenzar y desplegar sus encantos. Con esta obra se pretendía reflexionar sobre los extremismos que tanto molestaban e inquietaban al autor: el terrorismo y la tortura, frente a la cultura y lo propiamente “humano.”

Sea como sea, la apuesta dramática de de la Parra apunta hacia dos polos. Durante la etapa de la dictadura militar, el autor liga el teatro con lo ritual. Sus obras aparecen como un acto heredado de lo religioso, un arte que sugiere y, en concreto, como un medio para presentar formas de conexión con motivaciones profundas. En la etapa de transición, por su parte, su dramaturgia destaca la pervivencia de elementos que sitúan a Chile como un espacio refundado especialmente a partir de la neo liberación y de la “democracia” vigilada. Los elementos de una y otra esfera, obedecen según Sentis (2000) a la

mezcla de códigos y a la apuesta por una dramaturgia consciente de la urgencia por abrir nuevos espacios. Esos espacios tienden a “la representación de estructuras temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo del nuevo texto” (Sentis, 2000, p. 169).

Con todo es interesante considerar este conjunto de características para hacer referencia a lo que ocurre en *La secreta obscenidad de cada día*. Como tal, la obra quiere ser un “juego de manos” entre un personaje y otro. Los personajes de Carlos y de Sigmund en su afán por echar al otro y desplegar sus actos, van abriendo diferentes apartados de su personalidad: algunas veces revelan su compañerismo en tareas como supuestos torturadores, otras, lloran al recordar elementos biográficos y también alusiones que los hacen aparecer como víctimas de un régimen totalitario. La obra redonda en elementos de recursividad y de ensayo permanente. Tales hechos no son ajenos a la historia del teatro. Obras tales como *La última cinta de Krapp* (2000) o *Las sirvientas* (2000) de Jean Genet ya mostraban este tipo de trayectorias. En el primer caso, la obra de Beckett nos muestra un personaje obsesionado con el pasado, por lo cual registra los escauceos que ha mantenido con la vida a través de cintas que guarda de forma obsesiva. En el caso de *Las sirvientas*, Genet presenta a personajes que ejecutan diversos roles y que se turnan precisamente, para desarrollar lo que ellos anhelan: ser la señora, asesinar a la señora; apoderarse de su mundo y de su forma de ser.

Respecto a la obra de Marco Antonio de la Parra, *La secreta obscenidad de cada día* aparece entonces como una trama entrecortada en la que destaca, sobre todo, la capacidad que tienen los personajes para atribuir o más bien, para adjudicar al otro, características que están presentes en los dos. Entre dichas características, está, por ejemplo, la capacidad para metamorfosearse, toda vez que sienten que el peligro se avecina y que están siendo vigilados por alguien. Además de lo anterior, Sigmund y Carlos, aparecen en una suerte de intersticio: están frente a un colegio, pero temen ser vigilados; conversan sobre una reunión de políticos importantes cuando solo están en el banco de un parque; hablan de historia, de materialismo y de psicoanálisis, cuando a la vez hacen las veces de payasos para poder pasar el tiempo. Ahora bien, si se retoma la comparación inicial propuesta para este trabajo, se caerá en la cuenta de que en ambas obras existe un desplazamiento de la acción entre opuestos que descolocan el sentido de los personajes. Así, en *Cinema Utopia*, los personajes del cine Valencia temen estar fuera del biógrafo porque se sienten perdidos, pero a la vez, confundidos tanto por la historia que presencian, así como por los espíritus que rondan el lugar. En *La secreta obscenidad de cada día*, los personajes están al descubierto. Aparecen armados apenas con un impermeable, frente a lo cual es necesario crear y recrear fabulaciones que o bien, permitan que su oponente desaparezca del lugar, o bien, que los albergue de sus propios recuerdos o amenazas latentes. Y es desde esta tesitura en donde es posible hablar y hacer referencia a conceptos tales como el espacio, los cuerpos y la memoria. Es decir la presentación de historias fragmentadas y superpuestas, de personajes a manera de trajes de “quita y pon” que de algún modo hablan de travestir espacios e historias.

CARLOS: Deberíamos estar en los estrados, ¿no? Deberíamos estar en los escenarios... En las universidades deberíamos estar. ¡En los parlamentos! ¡Ahí deberíamos estar! ¡En los parlamentos! Pero ¿dónde estamos?... ¡Estamos aquí! (Golpea el banco). ¡En este banco! ¡Aquí nos han empujado! ¡No quite la vista! ¡Míreme! ¡Mírese!... ¡Nos han convertido en caricaturas! ¡En seres obscenos! ¡Obscenos!... ¿Se da cuenta ahora por qué tenemos que hacerlo juntos?

SIGMUND: ¿Juntos?

CARLOS: Sí, y ahora es inevitable. No nos han dejado otra alternativa.

SIGMUND: Es el destino ¿no?

Tensa pausa. Sigmund tiembla frenando un sollozo.

CARLOS: Sepa que ha sido muy hermoso haberlo conocido... Como amigo.

SIGMUND: ¿Como amigo? (Carlos asiente). Me gusta cómo suena... Hace mucho tiempo que nadie me decía así.

CARLOS: Pues yo se lo digo de verdad... Aunque sea demasiado tarde, Sigmund.

Parra, 1984, p. 35

3. Rasgar el velo/telón: conclusiones

A partir de los elementos analizados, se desprende que la idea de abrir/travestir cuerpos se produce gracias a un puente de asimilación de los sucesos que moldearon forzosamente el devenir histórico de Chile durante los años 1973 a 1990. Como se ha podido ver, el presente trabajo ha planteado la idea de obras como cuerpos, es decir, obras que se crean dentro de un “insilio”, precisamente como un medio para rearticular la necesidad por recuperar los espacios públicos. Se ha planteado la idea de travestir no como una postura rígida que pretenda etiquetar los conceptos y obras analizados hasta el momento. Por el contrario, se piensa en la imagen del travestimiento en tanto que supone un proceso, un ir hacia lo que no se cierra ni acaba con aquello que se pretende cubrir o más bien, transformar. *Cinema Utoppia* y *La secreta obscenidad de cada día* se muestran como obras de apertura. En el caso de la primera, por la convivencia de espacios aparentemente antagónicos y, sin embargo, necesarios para la comprensión de la historia de un país: espacios del insilio y del exilio; espacios para el temor y la utopía; espacios para el movimiento y para la represión que se traducen en la presentación de personajes que chocan en la conformación de sus discursos y de sus movimientos.

En cuanto a *La secreta obscenidad de cada día* el intercambio de roles, funciones y de contextos asignados a los personajes demuestran la importancia de lo fragmentario que se levanta precisamente como manifiesto de una memoria que ha sido obturada.

De este modo, los conceptos de cuerpo, memoria y espacio aparecen en un juego que se establece a partir de ensayos de enfoque literario y dramático, es decir, juegos constantes entre un hacer y deshacer; entre un mostrar y ocultar como síntoma de un proceso de choque entre dos formas de concebir el mundo. Así también, las obras son actos de balbuceo, esto es, cambio de roles ya sea presentando la marginalidad de los personajes o bien, enfrentándolos a espacios que no logran comprender del todo. Por otra parte, existe una clara complementariedad lingüística ya que las obras juegan y se comunican con diversos formatos teatrales y artísticos (*i.e.*, cine, baile, expresionismo, etc.). Finalmente, en ambos textos dramáticos es posible vislumbrar movimientos como modos de construcción de los personajes específicamente a través de la presentación de tramas cargadas por episodios.

En síntesis, de la comparación de las obras expuestas se infiere que la importancia de la acción radica en la oposición tanto de espacios como de “personajes sin máscara”. Dicha oposición comporta movilidad, ya sea en el tratamiento de los lugares referidos (o de la ausencia de los mismos), o a partir de la exposición de un conjunto de elementos que dan cuenta de un conglomerado actancial, esto es, instancias de acción no fijadas de antemano. Así también, del proceso anterior se desprende que las acciones se presenten a partir de la abundancia de episodios, situación que no hace más que desenterrar elementos de marginalidad y de restos de un mundo (real o aludido) que no acaba por desaparecer. Finalmente, surge un cuestionamiento sobre el rol de los espacios de creación y más aún, del público frente al devenir de las acciones a las que se ven sometidos.

Bibliografía

- Beckett, S. (2000) “*La última cinta de Krapp*”. En *Pavesas* (pp. 63-75). Barcelona: Tusquets.
- Cánovas, R. (1986) *Libn, ICTUS, Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria*. Santiago: Avainillo.
- Eltit, D. (1991) *Lumpérica*. Santiago: Planeta Chilena.
- Eltit, D. (2005) *Puño y letra*. Santiago: Seix Barral.
- Genet, J. (2000) *El balcón/ Severa vigilancia/ Las sirvientas*. Barcelona: Losada.
- Griffero, R. (1987) 99 *La Morgue* [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1LXc9B3> [Consulta: 29.03.2016].
- Griffero, R. (1992) *Cinema Utoppia*. En *Teatro chileno Contemporáneo. Antología* (1992) (pp. 1195-1235). Madrid: FCE.
- Griffero, R. (1984) *Historias de un galpón abandonado* [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1LXc9B3> [Consulta: 29.03.2016].
- Griffero, R. (1985) *Manifiesto como en los viejos tiempos. Para un teatro autónomo* [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1RNOq8N> [Consulta: 29.03.2016].
- Griffero, R. (1983) *Recuerdos del Hombre con su tortuga* [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1LXc9B3> [Consulta: 29.03.2016].
- Kristeva, J. (2006) *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI.
- Nancy, J-N. (2010) *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Neustadt, R. (2012) *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.
- Nómez, N. (2010) “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista Chilena de Literatura*, 76, pp. 105-127.
- Parra, M. de la (1984) *La secreta obscenidad de cada día* [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1MyMsHg> [Consulta: 29.03.2016].
- Parra, M. de la (1978) “*Lo crudo, lo cocido y lo podrido*”. En *Teatro chileno contemporáneo: Antología* (1992) (pp. 800-865) Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.
- Richard, N. (1998) *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sentis, V. (2000) *Noticias de desencanto, la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra durante la transición democrática chilena (1990-1998)* [Tesis doctoral]. Universitat de València.
- Zurita, R. (1993) *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria.



Transmisión de motivos épicos al teatro barroco: la comedia *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*

Alberto Escalante Varona
(Universidad de Extremadura)

alberto@unex.es

Resumen: En este trabajo, realizamos un primer estudio y aproximación a la comedia barroca *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*, de autor desconocido. Se analizarán su estructura, temas, personajes y recursos. Se ofrecerán datos que contribuyen a la resolución de las incógnitas de esta pieza: su autoría y sus fuentes. A partir de los datos recogidos y de los resultados de nuestro análisis, planteamos la hipótesis de interpretación de esta comedia como un ejemplo hasta ahora inédito de propaganda arlantina en el siglo XVII.

Palabras clave: comedia nueva, leyenda monacal, monasterio de San Pedro de Arlanza, motivo teatral

Resumo: Neste traballo, realizamos un primeiro estudo e aproximación á comedia barroca *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*, de autor descoñecido. Despois de repasar o estado académico da cuestión sobre o texto, analizamos a súa estrutura, temas, personaxes e recursos, ao mesmo tempo aportamos datos que ofrecen novas interpretacións na resolución de incógnitas desta peza: a súa autoría e fontes. Por último, a partir dos datos recollidos e dos resultados da nosa análise, formulamos a hipótese de interpretación desta comedia como un exemplo ata agora inédito de propaganda arlantina no século XVII.

Palabras chave: “comedia nueva”, lenda monacal, mosteiro de San Pedro de Arlanza, motivo teatral

Abstract: In this paper, we make the first study of the anonymous baroque play *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*. After revising the previous academic works about this topic, we analyze its structure, themes, characters and dramatic resources, and we provide new information that offer new ways in the resolution of the questions that this play suggests: its authorship and its sources. At last, and from the datum compiled and the results of our investigation, we offer the hypothesis that this play could be an example, unknown until now, of propaganda made by the monestry of San Pedro de Arlanza in the 17th century.

Keywords: “comedia nueva”, monastic legend, monastery of San Pedro de Arlanza, theatrical motive

Introducción

La comedia *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*, cuyo título completo es *Comedia nueva. Favores que hizo Dios al Señor Conde Fernan Gonzalez, terror de los agarenos, a quienes vencio en quarenta y seis batallas, sin perder ninguna, cuyos buessos descansan en San Pedro de Arlança*, si bien no desconocida para catálogos y ciertos estudios, sí ha pasado desapercibida para las aproximaciones críticas al tratamiento dramático del personaje y su leyenda en la literatura española posterior a la Edad Media, especialmente en el teatro barroco. A día de hoy, no existen análisis sobre un texto que demuestra la pervivencia del tema de Fernán González en el teatro áureo. Por tanto, con este artículo realizamos el primer estudio sobre la composición y fuentes de esta obra.

Primero, indicaremos los principales problemas metodológicos que plantea este texto: lo situaremos en su contexto de composición y revisaremos los estudios modernos que se han referido a él. Con ello, pretendemos plantear nuevas lecturas sobre su proceso y circunstancias de composición, en las que intentamos resolver algunas de las incógnitas que esta obra aún presenta acerca de su autor y las fuentes empleadas en su redacción.

1. Un texto plagado de incógnitas

Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González se conserva únicamente en una suelta impresa, de 40 páginas en formato de 4º; no se ha localizado ningún manuscrito teatral ni ningún borrador. La suelta no indica ni lugar de impresión, ni el año de composición o publicación, ni el autor. No hemos encontrado datos de representaciones.

Las referencias bibliográficas a esta obra son muy escasas. Cayetano de la Barrera, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860) nos indica que fue escrita por “un capellán de Bezana”, alrededor de 1665; no obstante, no indica la fuente que confirme tal fecha. La única suelta disponible actualmente para su consulta en red está catalogada en la British Library, donde se indica la posibilidad de que el texto fuese impreso en Sevilla en 1740; sin embargo, tampoco remite a las fuentes que planteen esta hipótesis. Está fichada en el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, donde se señala que, por su tipografía, debió de ser impresa entre 1601 y 1700. Se conserva otra suelta en la Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha, de la que no tenemos más datos¹.

Antonio Restori (1902, pp. 501-502) llama la atención sobre ella, pero para centrarse en cómo trata la transmisión literaria del motivo épico del soldado cristiano infiel que es tragado por la tierra a modo

¹ Hay también ejemplares en Parma y en la Biblioteca Pública de Tarragona (Urzáiz Tortajada, 2002, p. 84).

de castigo divino. Este es el único aspecto por el que se ha citado posteriormente la comedia, y siempre remitiendo a dicha observación de Restori (Weiner, 2003). En el *Ciclo poético* de Correa Calderón (1964), antología canónica de manifestaciones literarias sobre el conde Fernán González, no aparece reseñada. Nougué (1968a, 1968b), tal vez por desconocimiento, la deja fuera de su revisión del tema de Fernán González en las tablas áureas, limitada únicamente a las aportaciones de Lope de Vega (*El conde Fernán González*, compuesta en el primer tercio del siglo XVII) y Rojas Zorrilla, Zabaleta y Calderón (*La más bidalga hermosa*, compuesta a mediados de siglo). Ratcliffe (2005, p. 1359) se equivoca al afirmar que desde la comedia de Lope hasta *El castellano adalid* de Manuel Fermín de Laviano, estrenada en 1785, no existen obras de teatro sobre el tema, lo que deja fuera a comedias como la de Rojas Zorrilla, Zabaleta y Calderón, y la comedia anónima que nos ocupa, así como otras tantas piezas escritas durante el siglo XVIII. La inexistencia de estudios focalizados exclusivamente en el tratamiento de este tema en el período áureo también limita nuestro conocimiento sobre esta pieza.

Sin embargo, consideramos que esta obra, si bien no es destacable por su calidad ni por sus constituyentes internos, sí es reseñable por representar un estadio interesante y novedoso, en cierta medida, en la configuración de la leyenda en su transmisión de la épica hasta las tablas. A raíz de los últimos datos localizados, y que presentamos en este trabajo, las opiniones críticas vertidas sobre esta obra deben ser revisadas y corregidas.

2. Nuevas lecturas sobre la composición

a. Sobre la autoría

El título completo de la obra, tal y como aparece impreso en la suelta, es nuestra única fuente, por el momento, que indica la identidad del autor de la pieza: *Dedicala un capellan suyo a Nuestra Señora del Rosario, cuya hermosa imagen se venera en Montepia, en el pueblo de Bezana*. Efectivamente, Mompía continúa siendo a día de hoy una pedanía de Santa Cruz de Bezana, pueblo costero cántabro, donde aún perdura la devoción mariana hacia la Virgen del Rosario, imagen conservada en la ermita del mismo nombre. Esta cita es la que lleva a La Barrera a identificar al autor como un capellán de dicha ermita y advocación.

Sin embargo, la lectura del texto no aporta ningún dato adicional que sostenga esta adscripción; el argumento de esta comedia trata únicamente el enfrentamiento de Fernán González contra el enemigo musulmán y el apoyo que recibe por parte de fray Pelayo y Santiago apóstol, sin que en ningún caso se produzca intervención mariana alguna. Al contrario que otra comedia coetánea sobre el tema Fernán González, *La Virgen de la Fuencisla*², donde la conquista de Madrid a manos del conde y el rey leonés Ramiro II se liga a la aparición de tal advocación, en *Favores* no hay ningún motivo argumental que ligue al conde castellano con la virgen de Bezana.

Previo al mencionado subtítulo, el título de la obra detalla el lugar de enterramiento del conde, “[...]cuyos buessos descansan en San Pedro de Arlança”, para a continuación continuar con la dedicatoria. A raíz de la ausencia de intervenciones marianas en la obra, consideramos que la procedencia cántabra del autor no proviene sino de una mala lectura de La Barrera, perpetuada por las aportaciones críticas posteriores, que

² *La Virgen de la Fuencisla: comedia famosa / de Don Sebastian de Villaviciosa*. Madrid: imprenta de Ioseph Fernández de Buendía. 1665. Forma parte de *Parte veinte y tres de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*.

Escalante Varona, Alberto (2016) “Transmisión de motivos épicos al teatro barroco: la comedia *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

hasta la fecha no la habían cuestionado. El anónimo *capellan suyo* no procede, a nuestro juicio, de Bezana, si tenemos en cuenta que el posesivo “suyo” no hace referencia al elemento catafórico “Nuestra Señora del Rosario”, sino al antecedente inmediato “San Pedro de Arlanza”. De este modo, cobra más sentido que el autor de la pieza centre su devota atención en las intervenciones santas que eran propias de este monasterio, el fraile Pelayo y Santiago apóstol, así como incida explícitamente en varias ocasiones del argumento en los privilegios del lugar como enterramiento del conde castellano.

La lectura de esta obra como loa hacia Arlanza cobra sentido ante lo expuesto. Además de la mencionada ausencia de referencias marianas, el anónimo capellán remite, siempre que tiene ocasión, a las glorias castellanas en el territorio de Lara, escenario de todos los actos y emplazamiento geográfico donde la leyenda medieval tiene lugar. Dios auxilia al conde para defender Lara, y para ello intercede a través de fray Pelayo, monje arlantino. A pesar de que carecemos de un listado de capellanes arlantinos que nos ofrezca la prueba definitiva que confirme esta identidad, si era capellán de algún monasterio religioso, no tendría mucho sentido que lo fuese de una ermita de un lejano pueblo costero de Cantabria, teniendo en cuenta el completo conocimiento que manifiesta sobre las leyendas arlantinas.

b. Sobre las fuentes: de la épica a las tablas

La leyenda de Fernán González se configura plenamente en el Medievo a través de dos vías principales: la épica –que tiene como manifestación literaria principal el perdido *Cantar de Fernán González*, del que podemos rastrear reformulaciones y refundiciones en el romancero tradicional, las *Mocedades de Rodrigo* y algunas crónicas post-alfonsíes como la *Crónica Geral* de 1344– y la monacal –recogida en el *Poema de Fernán González* y la *Vida de San Millán* de Gonzalo de Berceo–. La primera tiene su origen en el siglo X, vía transmisión oral, e influye en la configuración de la segunda, en el siglo XIII, ya por escrito. Si el Fernán González épico destaca como rebelde contra el reino de León, el conde monacal es un paladín del cristianismo contra el enemigo infiel musulmán.

El *Poema de Fernán González*, poema de mester de clerecía, marca el primer estadio canónico de la leyenda escrita, y como tal es el texto que perdura como fuente de obras posteriores, tales como la *Estoria de España* o las crónicas de fray Gonzalo de Arredondo. Estas últimas, compuestas por un fraile arlantino a finales del siglo XV³, no lograron adaptarse a los gustos editoriales del momento debido a su monumental tamaño y a la exagerada reformulación de la narración original de la que hacen gala, convirtiendo al conde en un dechado de virtudes sagradas y caballerescas (Pérez Priego, 1989, pp. 250; Vaquero, 2003, p. 95 y pp. 100-101). Sin embargo, y como testimonio de propaganda arlantina en la transición del Medievo al Renacimiento, es muy probable que, pese a su escasa repercusión popular (nunca llegaron a editarse en formato impreso), sí conformasen, junto al *Poema* (que no se imprime íntegramente hasta el siglo XVIII), los testimonios de la leyenda localizables en los archivos de su territorio de origen, escenario de los episodios que les son exclusivos: el monasterio de Arlanza.

La redacción arlantina de la leyenda va pareja a otro proceso similar realizado en el monasterio de San Millán: ambos emplazamientos, lugares de oración y potenciales paradas en la peregrinación a Santiago,

³ Remitimos al listado de Mercedes Vaquero (1987) *Crónica arlantina de los famosos y grandes hechos de los bienaventurados sanctor cavalleros conde Fernand Gonzales y Cid Ruy Dies*, conservada en un manuscrito del siglo XVIII; *Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del bienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçales*; y *Chrónica de los ermosos fechos y exemplos del excellentísimo y fuerte cavallero conde don Ferán González*. Las dos últimas se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Digital Hispánica.

aprovechan el calado popular de la leyenda de Fernán González para apropiarse del personaje y emplearlo para justificar diversos privilegios concedidos a sus monjes en tiempos pasados. En el caso de San Millán, el relato resultante, tal y como recoge Grande Quejigo (2000), se plasma en los *Votos de Fernán González*, falsificación documental romanceada en la que se narra cómo San Millán interviene en combate para auxiliar a los ejércitos de Castilla y León, y la consiguiente victoria cristiana empuja al conde y al rey a asegurar beneficios al monasterio emilianense. Empujados por necesidad económica, los monjes se ven legitimados para modificar el pasado a través de recreaciones textuales.

Sin embargo, la leyenda arlantina convenientemente suprime toda mención a San Millán para centrarse en la participación de un personaje local en las acciones del conde, desligado por completo de León: fray Pelayo, humilde ermitaño, profetiza la victoria del conde sobre Almanzor en la batalla de Lara, y posteriormente, tras su inesperada muerte, se aparece frente a Fernán González para anunciarle la intervención de Santiago en la batalla de las Hacinas. El monje, así, no solo se utiliza como una excusa para sostener los beneficios del monasterio como lugar de peregrinación y motor de la campaña reconquistadora del conde, sino que adquiere plena entidad narrativa como personaje principal del argumento, que condiciona el desarrollo de las diferentes situaciones que conforman las guerras castellano-musulmanas.

De entre las dos leyendas monacales, *Favores* se decanta por la arlantina, y sigue fielmente la estructura argumental propuesta en primer lugar por el *Poema*; añade variaciones que recogería posteriormente Arredondo, quien también seguía la narración canónica del *Poema*; y de la materia emilianense solo recoge la participación milagrosa de San Millán en la batalla, si bien es un suceso también localizado en las crónicas de Arredondo. Si el *Poema* elimina casi toda mención a San Millán para ignorar cualquier relación del conde con los beneficios de otro monasterio (López Guil, 2001, p. 59 y 429), *Favores* persigue el mismo empeño, cuatro siglos después.

Así, las tres jornadas de la obra se estructuran sobre tres combates que constituirán los ejes climáticos de cada sección, y que podemos localizar en las fuentes arlantas: para la primera jornada, la conquista del castillo de Lara; para la segunda, la batalla de Lara; para la tercera, la batalla de las Hacinas. La primera jornada podría corresponder a las cuadernas 192-194, que narran la conquista del castillo de Carazo: una simple mención a una toma que da pie a que el anónimo capellán emplee su imaginación para sostener el argumento sin recurrir a las fuentes medievales.

Poema de Fernán González

Non quiso, maguer moço, darse ningún vagar,
Començó a los moros muy fuerte guerrear:
Moviose con sus gentes, Caraço fue çercar,
Una syerra muy alta, muy firme castellar.

Favores que hizo Dios al conde Fernán González

BUSTOS: [...] subirè al Castillo presto;
escalarè sus almenas,
derrotarè su edificio,
executarè mi oficio,
porque se templen tus penas;
porque se sepa, que en Lara
no tiene Almançor, que hazer [...]

La segunda, por su parte, sí remite directamente al *Poema* al introducir el episodio de la caza del jabalí que conduce a Fernán González a la ermita donde ora fray Pelayo; Arredondo, en este episodio, se deja llevar por su encendida devoción y convierte al fraile en una aparición milagrosa de un mártir junto a San Silvano y San Anselmo, variante que no sigue el anónimo capellán:

Escalante Varona, Alberto (2016) "Transmisión de motivos épicos al teatro barroco: la comedia *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*". En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

Quando ovo el conde
l'oraçión acabada, / vyno
a él un monje de la pobre
posada; / Pelayo avyé
nombre, vivié vyda lazada,
/ salvó l'e e preguntó l' quál
era su andada. (cuaderna 233)

Capitulo XXXI. Como el buen
conde Fernan Goncalez fue
acorrer montería y siguió un
puerco y violos santos monxes
Pelayo Anselmo y Silbano y le
profetizaron quanto auia de
ser. Notase como siempre Dios
ayuda y encamina a los suyos y
nunca desanpara a los que en el
confían

Correse una cortina, aparecese un Altar con
un Crucifixo, y San Pelayo, Monge, de rodillas.
[...]

Entra el Conde tras el jabalí, y el javali se postra
al Altar.

La tercera también recurre al *Poema* para presentar la aparición del espíritu de fray Pelayo, ahora santificado por su piadosa vida, frente a Fernán González, previamente a una batalla contra Almanzor que parece perdida de antemano; el capellán sí parece seguir aquí a Arredondo, quien fusiona en un mismo parlamento de fray Pelayo las profecías de este fraile y San Millán que plasma el *Poema*. En la batalla final, el capellán también sigue a Arredondo, quien plantea una triple aparición de fray Pelayo, San Millán y Santiago en auxilio del conde, frente al *Poema*, donde se presenta solo a Santiago al frente del ejército celestial.

Alçó suso los ojos por ver
quién lo llamava, / vio al santo
apóstol, que de suso l'estava;
/ de caveros con él grand
compaña llevava, / todos
armmas cruçadas, com' a él
semejaba. (Cuaderna 546)

Capitulo CXIX. De la muy
cruel y peligrossa vatalla que
tobieron moros y cristianos en
dos dias y de los reys, principes
y caudillos que fueron muertos,
y como Santiago y San Millan y
San Pelayo y muchedumbre de
angeles aparecieron en la vatalla
y fueron bencidos los moros.

Aparecen San Pelayo, Santiago, San Millán y
Angeles.

PELAYO: No desmayes, Conde amigo, / buelve,
buelve a la batalla, / que grande ayuda te viene
/ de la celestial Armada.

En resumidas cuentas, el capellán que compone *Favores* conoce las fuentes monacales de Arlanza, sigue la estructura tripartita de combates para sostener las tres jornadas de la comedia y se decanta por las variantes de una u otra fuente atendiendo a motivos escenográficos o argumentales. Seguiría, pues, el siguiente esquema (PFG – *Poema de Fernán González*; CA – *Crónicas de Gonzalo de Arredondo*):

JORNADA I

Conquista del Castillo (PFG + CA)

JORNADA II

Encuentro con fray Pelayo en la ermita (PFG)

Batalla de Lara (PFG + CA)⁴

JORNADA III

Sueño de Fernán González: aparición de fray Pelayo (CA)

Intervención milagrosa de los tres santos (CA)

⁴ Señalemos también otro punto de transmisión del *Poema* a *Favores*: el episodio del caballero tragado por la tierra, ya tratado por Restori y West, se localiza tanto en la cuaderna 255 del *Poema* como en la Jornada II de la comedia (p.27).

Conserva igualmente los rasgos principales de la leyenda arlantina: su clara vocación castellanista – Fernán González no combate en estas manifestaciones junto a León, sino en solitario– y la incidencia en los privilegios que Fernán González concede a fray Pelayo, y por extensión al pequeño monasterio de Arlanza, en pago por su apoyo y guía:

[...] y has de dar cumplidas gracias
al santo Monge Pelayo; [...]
Daràsle la traça, y oro,
termino, y lo necesario,
para que haga un Monasterio
como Fuerte sublimado. [...]
Tambien le dedicaràs
a San Pedro Apostol Santo,
y el sobrenombre de Arlança,
que andando a caça he notado,
que en donde se halla la Ermita
los Pastores le han llamado
este nombre.

En suma, el capellán demuestra conocer las fuentes arlantas, lo que refuerza la posibilidad de que las manejase directamente. Si bien es posible que también conociese otros textos que reformulan estas fuentes, como la *Estoria de España*, el hecho de que nos encontremos ante la primera adaptación teatral de la historia completa de fray Pelayo y Fernán González, leyenda original de San Pedro de Arlanza, sostiene nuestra lectura: *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González* está escrita por un monje que adapta los materiales épicos, a través de su versión monacal, al lenguaje teatral para conformar una obra acorde a los gustos del público, acostumbrado a la exitosa poética de la comedia nueva.

c. Reformulación dramática de la leyenda épica

Los constituyentes textuales de esta comedia proceden directamente de diversos tópicos ya plenamente asentados en la comedia nueva. Así, nos encontramos con una obra que destaca por su espectacularidad escenográfica, su trama sentimental y su componente cómico; si bien la intensidad, coherencia e intensidad dramática de cada uno de estos elementos es bastante desigual, lo que conforma un texto irregular.

La obra presenta dos acciones principales. En la primera se representa el enfrentamiento entre Fernán González y Almanzor, siguiendo la estructura tripartita de combates ya planteada, en creciente intensidad climática: cada enfrentamiento será más difícil que el anterior, y su resolución va determinada por una intervención sagrada cada vez más intensa. Esta es la acción que se basa en las fuentes arlantas. Los personajes que intervienen en ella son Fernán González y Gonzalo Bustios de Lara⁶, que establecen como binomio un fuerte contraste con Almanzor y Amurates: contraposición reforzada en la posición jerárquica de cada uno, caudillos los primeros y mano derecha los segundos. Forman así una potente antítesis cultural,

5 Texto que sí utiliza Lope de Vega en la redacción de *El conde Fernán González* (Grande Quejigo y Roso Díaz, 2005).

6 Gonzalo Bustios no es un personaje de la tradición sobre Fernán González, sino del tema de los Siete Infantes de Lara. Puesto que el anónimo capellán conoce las fuentes arlantas, no parece probable que incluya a este personaje por confusión; más bien, parece que su aparición se deba a la voluntad del autor de remitir al imaginario épico colectivo, una edad heroica en la que todos los héroes castellanos parecen compartir un mismo espacio y tiempo.

Escalante Varona, Alberto (2016) “Transmisión de motivos épicos al teatro barroco: la comedia *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

religiosa y moral, que justifica toda acción militar de los cristianos frente a los musulmanes. Fray Pelayo será el personaje protagonista que decantará la balanza a favor de los cristianos: servirá de intercesor entre Fernán González y Santiago apóstol, como retribución a la devoción del conde hacia San Pedro de Arlanza. Así, el capellán anónimo deja que recaiga todo el peso dramático de la obra en este recurso del contraste, amplificando su intensidad a través de espectaculares combates representados en escena, en los que la victoria cristiana resulta cada vez más incierta. Por tanto, el impacto emocional de esta guerra santa compensa la sencillez extrema de esta acción. Arengas y advocaciones a Dios y los santos, soldados que portan la cruz en batalla y la milagrosa y sorprendente intervención de los tres santos a caballo, son igualmente recursos escenográficos que potencian la expectación del espectador y favorecen la transmisión de la enseñanza de la obra: la fe incondicional hacia Dios se ve siempre recompensada.

Por el contrario, la segunda acción sí adolece de una simpleza total, y de una alarmante falta de desarrollo y coherencia que evidencia el desinterés del autor hacia ella. Presenta una trama amorosa completamente inventada entre Gonzalo Bustos y Sancha. No hay que confundir a esta Sancha, personaje original de esta comedia y sobrina del conde, con doña Sancha, esposa de Fernán González en la leyenda medieval. El que el capellán ignore la historia amorosa que es constituyente canónico de la leyenda y que también se refleja en las fuentes arlantinas, principalmente el *Poema*, sostiene nuestra opinión de que su verdadera intención es adaptar únicamente los materiales de la tradición arlantina, dejando fuera los que conforman la vía épica⁷. La relación entre Gonzalo y Sancha es endeble y prototípica, consistente solo en diálogos donde Sancha exige devoción total a Bustos; aunque se establece un triángulo amoroso en el que Amurates constituye el tercer vértice, esto nunca se traduce en acciones por parte del musulmán que introduzcan obstáculos. El capellán emplea el recurso del disfraz en la Jornada Tercera, pero de manera bastante burda: Sancha se viste como soldado musulmán para demostrar su valía en combate y estar cerca de Gonzalo, pero nunca llega a combatir; tras una breve confusión de identidad entre ambos amantes, el disfraz desaparece de escena sin haber introducido un equívoco que sostenga conflicto alguno. Un vasco gracioso, paradójicamente llamado Vasco, participa en ambas acciones, pero únicamente para introducir comicidad, bien por su torpeza como combatiente, bien por su brusquedad como consejero amoroso.

La descompensación entre ambas acciones y su simpleza estructural, por tanto, evidencia el verdadero interés del anónimo capellán: representar la leyenda arlantina, a la que dedica toda su atención y para la que sí consulta las fuentes disponibles adaptándolos al espectáculo doctrinal teatral, siendo el resto de componentes argumentales simples recursos funcionales destinados a entretener al público a través de códigos ya conocidos.

Conclusión

Fuese quien fuese el anónimo capellán compositor de esta comedia, su conocimiento de las fuentes arlantinas sobre la leyenda de Fernán González refuerza nuestra interpretación de una mala lectura que ha confundido la adscripción monacal de este personaje. Como capellán de Arlanza, queda justificada su devoción a su monasterio y su mítico pasado fundacional, al que rinde tributo mediante la redacción de una obra que representa estos episodios con una clara finalidad doctrinal: remite a una edad heroica lejana (Deyermond, 2008, pp. 65-67), llena de tópicos y lugares comunes, en la que se localizan sucesos prodigiosos y milagros que recompensan a quienes conservan la fe en Dios pese a las adversidades.

⁷ El romance entre el conde y doña Sancha no resultaba extraño en el teatro barroco. Lope de Vega lo incluye en *El conde Fernán González*, y Rojas Zorrilla lo emplea como base para el argumento de *La más hidalga hermosura*. El que el capellán lo ignore en esta comedia, por tanto, nos parece completamente intencional.

Al mismo tiempo, podríamos leer esta comedia como una manifestación hasta ahora inédita de propaganda arlantina en el siglo XVII, a través de un medio de representación tan exitoso como es el teatro. El lenguaje dramático sirve de excelente transmisor plástico tanto de una verdad doctrinal como de un pasado legendario que reafirma verdades de fe y sentimientos identitarios. Ante situaciones de carestía o desinterés institucional, los monasterios suelen recurrir a la redacción y publicación de textos que desglosen milagros y eventos maravillosos relacionados con la devoción local de la que son centro. Del monasterio de Arlanza contamos con manifestaciones del siglo XV, las mencionadas crónicas de fray Gonzalo de Arredondo, así como en el XVIII, en el diálogo *Anti-Ferreras*⁸, donde se combaten posiciones revisionistas del primer tercio de este siglo que cuestionan o desmienten la historicidad de los episodios legendarios fundacionales del monasterio. La incidencia del capellán anónimo hacia la caracterización de Fernán González como fundador de Arlanza, reflejada en las promesas que realiza el conde a fray Pelayo de construir el monasterio, parece responder a su voluntad propagandística de recordar los beneficios del lugar.

Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González, por tanto, constituye una manifestación textual relevante para el desarrollo literario de la leyenda del conde castellano. Se trata de un texto prácticamente ignorado por la crítica, y excluido de los estudios sobre la pervivencia de este tema en la literatura española; da cuenta, igualmente, de la existencia de comedias barrocas que rellenan el vacío documental que hasta ahora se creía que evidenciaba el desinterés literario por el tema; y supondría, finalmente, una prueba de la transmisión de la leyenda en su versión monacal a través de sus fuentes arlantinas, y en ámbitos populares, por medio de uno de los géneros literarios más exitosos del momento: el teatro.

8 Diego Martínez de Cisneros (1724) *Anti-Ferreras, desagravios de Fernán González, Conde soberano de Castilla, y fundador de el Monasterio de San Pedro de Arlança Benedictino*. Madrid: Oficina de Lorenzo Francisco Mojados.

Escalante Varona, Alberto (2016) "Transmisión de motivos épicos al teatro barroco: la comedia *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González*". En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

Bibliografía

- Comedia nueva. Favores que hizo Dios al Señor Conde Fernán González, terror de los agarenos, a quienes venció en cuarenta y seis batallas, sin perder ninguna, cuyos huesos descansan en San Pedro de Arlança* (1740?) Sevilla[?]. Disponible en: <http://bit.ly/1UOE9Zc> [Consulta: 12.03.2016].
- Correa Calderón, E. (1964) *La leyenda de Fernán González (Ciclo poético del conde castellano)*. Madrid: Aguilar.
- De la Barrera y Leirado, C. A. (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra.
- Deyrmond, A. D. (2008) *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Grande Quejigo, F. J. (2000) *Hagiografía y difusión en la 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Grande Quijigo F. J. y Roso Díaz J. (2005) "Edad Media y Barroco. Una reinterpretación propagandística de la figura de Fernán González". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 8, pp. 85-102.
- López Guil, I. (ed.) (2001) *Libro de Fernán González*. Madrid: CSIC.
- Nougué, A. (1968a) "Fernán González en el teatro español". *Boletín de la Institución Fernán González*, 1er sem., Año 4[7], 170, pp. 107-116.
- Nougué, A. (1968b) "Fernán González en el teatro español (continuación)". *Boletín de la Institución Fernán González*, 2º sem., Año 4[7], 171, pp. 246-258.
- Pérez Priego, M. Á. (1989) "Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González." En Jean Pierre Etienvre (coord.) *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez* (pp. 238-252). Universidad Complutense de Madrid.
- Ratcliffe, M. (2005) "Las raíces épicas en el siglo dieciocho español: cuatro obras de Manuel Fermín de Laviano". En R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval, vol. III. Symposia Philologica*, 12 (pp. 1355-1365). Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Restori, A. (1902) "Obras de Lope de Vega". *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 26, pp. 486-517.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: FUE.
- Vaquero, M. (ed.) (1987) *Vida Rimada de Fernán González*. Exeter: Universidad de Exeter.
- Vaquero, M. (2003) "La crónica del Cid y la crónica de Fernán González entre editores, copistas e impresores, 1498-1514". *Romance philology*, 57 (1), pp. 89-103.
- Weiner, J. (2003) *De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico*. Kassel: Reichenberger.



A corporalidade en *L'Espurgatoire Seint Patriz* de María de Francia

Óscar Collazo Rodríguez
(Universidade de Santiago de Compostela)

oscar.collazo@usc.es

Resumen: Una de las novedades más importantes que presenta *L'Espurgatoire Seint Patriz* de María de Francia es la de conducir a su protagonista por el otro mundo haciendo uso de la corporalidad, del cuerpo, y no solo del alma como había sido habitual en los siglos anteriores. En este sentido, *L'Espurgatoire* presenta una modificación decisiva en la tradición medieval de los relatos de visiones, rompiendo con el fenómeno de la muerte aparente instituido por Gregorio Magno en sus *Diálogos*, que alcanzará y posibilitará, en su medida, la *Commedia* de Dante. Sin embargo, la alteración de un rasgo tan esencial como es el dualismo metafísico cristiano habría conducido a una cierta controversia acerca de la pertenencia de este relato al acervo de textos hagiográficos de visiones transmundanas. Por eso, en este lugar nos posicionamos en torno a la naturaleza de tan singular obra, en virtud de un análisis histórico-literario sobre el papel que ha jugado la corporalidad en la traducción de María de Francia al francés anglo-normando.

Palabras clave: María de Francia, literatura de visiones, muerte aparente, corporalidad, *L'Espurgatoire Seint Patriz*

Resumo: Unha das novidades máis importantes que presenta *L'Espurgatoire Seint Patriz* de María de Francia é a de conducir ao seu protagonista polo outro mundo facendo uso da corporalidade, do corpo, e non só da alma como fora habitual nos séculos anteriores. Neste sentido, *L'Espurgatoire* presenta unha modificación decisiva na tradición medieval dos relatos de visións, rachando co fenómeno da morte aparente instituído por Gregorio Magno nos seus *Diálogos*, que alcanzará e posibilitará, na súa medida, a *Commedia* de Dante. Sen embargo, a alteración dun trazo tan esencial como é o dualismo metafísico cristián conduciría a unha certa controversia acerca da pertenza deste relato ao acervo de textos haxiográficos de visións transmundanas. Por iso, neste lugar situámonos en torno á natureza de tan singular obra, en virtude dunha análise histórico-literaria sobre o papel que ten xogado a corporalidade na tradución de María de Francia ao francés anglo-normando.

Palabras chave: María de Francia, literatura de visións, morte aparente, corporalidade, *L'Espurgatoire Seint Patriz*

Abstract: One of the most important novelty in *L'Espurgatoire Seint Patriz of Marie of France* is to lead his protagonist on the other world using the corporeality, the body, and not only through the soul as it has been customary in previous centuries. In this regard, *L'Espurgatoire* shows a decisive change in the medieval tradition of tales of visions, breaking the phenomenon of apparent death instituted by Gregory the Great in his *Dialogues*, which will reach and enable, in its measure, the *Commedia* of Dante. However, altering such an essential feature as the Christian metaphysical dualism would have led to some controversy about the belonging of this tale to the body of hagiographical texts of the other world's visions. For this reason, here we will define our position around the nature of this singular work, under an historical-literary analysis about the role of corporeality in the translation of Marie of France to Anglo-Norman French.

Keywords: Marie of France, literature of visions, apparent death, corporeality, *L'Espurgatoire Seint Patriz*

Introdución

María de Francia foi a primeira muller da que teñamos constancia trala actividade lírica das *trobairitz*¹ que escribe nunha lingua distinta do latín. A súa obra recolle tipoloxías diversas da narrativa breve, que se condensan nas tres composicións que lle foron tradicionalmente atribuídas: as *Fables*, os *Lais* e, na que eu teño centrado o proxecto deste traballo, *L'Espurgatoire Seint Patriz*. Esta obra é unha tradución a francés anglo-normando doutra obra latina homónima², conservada nun único manuscrito³, na que se narra o periplo do cabaleiro Owein polas estancias do Purgatorio e o Paraíso. Mais, malia que se trate dunha translación a romance, moi fiel nalgunhas pasaxes e algo libre noutras, *L'Espurgatoire* vai dar mostras dun significativo distanciamento de toda a tradición anterior de visións do outro mundo⁴, tanto latina como vernácula. Algo que, segundo considero, alcanzará e posibilitará, na súa medida, a *Commedia* de Dante.

Este distanciamento débese a varios motivos, pero, de entre todos eles, unha das máis importantes novidades que presenta esta obra ao respecto das narracións precedentes é a de conducir polo outro mundo ao seu protagonista utilizando para iso tamén o seu corpo e non só a alma, como era habitual na época anterior. Por iso podemos afirmar que neste relato nos atopamos cunha modificación decisiva de certos elementos que conformaban esta tradición literaria, que implica a aceptación dunha perspectiva antropolóxica descoñecida, ou en desuso, ata o momento. E este é, principalmente, o problema que tratarei de amosar neste lugar, tendo en conta que para poder levar a cabo este peculiar estudo existen dúas importantes dificultades ás que deberemos facer fronte.

o Este traballo enmárcase no Proxecto FFI2014-55628-P titulado “Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)”, financiado polo Ministerio de Economía e Competitividade. A súa IP é a Dra. Esther Corral Díaz.

Existen diferentes transcricións paleográficas do Ms. BnF 25407 que, en termos amplos, difiren na súa lectura do texto en francés-anglonormando. A edición manexada neste lugar é a de Y. de Pontfarcy (1995), malia que tamén se teñan realizado traducións a diversas linguas, como a de M.J. Curley ao inglés ou a de A. Micha, baseada no traballo de Jenkins de finais do século XIX, ao francés. Recentemente, G. Lachin (2003), apoiándose nos estudos de Jenkins, Warnke e Pontfarcy, publica a súa edición en italiano, lingua de destino así mesmo do estudo de S. Maura (2004), onde se reúne o aparato crítico e hipóteses paleográficas dos seus predecesores

¹ Para unha primeira aproximación a esta cuestión, véxase Bec, 1979; Bogin, 1978; Bruckner, 1992; Paden, 1989; Rieger, 1991; Riquer, 1994; e Vázquez, 2015.

² O *Purgatori Sancti Patricii*, que orixinalmente foi escrito en latín polo monxe cisterciense “H.”, identificado cos nomes de Henry ou Hugh (Owen, 1970, p.38), da abadía de Saltrey, Huntingdonshire, Inglaterra.

³ Trátase do Ms. BnF 25407, de finais do século XII ou comezos do XIV, que, segundo informa Pontfarcy (1995, pp.19-22), foi vendido nun primeiro momento aos Países Baixos, para logo ser obsequiado a Luís XV o 24 de abril de 1756 por un canónigo de Notre-Dame.

⁴ A bibliografía dispoñible sobre a literatura de visións é moi ampla, polo que referimos algúns dos estudos máis relevantes: Amat, 1985; Aubrun, 1980; Carozzi, 1994; Dinzelbacher, 1981; Ebel, 1968; Owen, 1970; Patch, 1956; Pomel, 2001; Segre, 1990.

Collazo Rodríguez, Óscar (2016) “A corporalidade en *L'Espurgatoire Seint Patriz* de María de Francia”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: XXXXXXXXXXXXXXX

Por unha banda, os diversos estudos que teñen analizado esta narración non lle deron a esta cuestión unha relevancia especial, malia que a novidade que se presenta é evidente. A investigadora Fabienne Pomel, por exemplo, na súa tese doutoral do ano 1997, sostén que se ben nos relatos de visións medievais podemos rexistrar certas innovacións producidas ao longo dos séculos, a admisión do corpo no seo das paraxes ultramundanas que se manifesta no *L'Espurgatoire Seint Patriz* é só unha máis, de tantas outras, comparable á presenza alegórica dunha ponte sobre un río de lava ou á ritualización que algúns relatos esixen para poder acceder ao outro mundo⁵. Máis adiante indica, non obstante, que algunhas narracións, como a do cabaleiro Owein, “explorent de nouvelles formules mais le climat intellectuel de controverse sur la corporéité des lieux de châtements et la nature des visions et représentations de l'au-delà remet en question les fondements même du genre” (Pomel, 2001, p.33), pero esta investigadora apenas inspecciona esta interesante vía, restándolle importancia a un feito que nós consideramos decisivo.

Isto supón que, en termos prácticos, carezamos de información sobre a evolución literaria, se a houbera, das concepcións do ser humano que teñen ficado escritas nos relatos de visións. O que parece claro é que o *L'Espurgatoire* é a segunda obra⁶, da que teñamos coñecemento dende que este xénero literario adquire unha entidade propia no século VI⁷, na que o protagonista do relato accede ao outro mundo con todo o seu ser, espiritual e material. Pero, se a este respecto a crítica o ten estimado como unha cuestión irrelevante, a nosa tarefa convértese necesariamente neste punto nun pedregoso camiño de solitaria investigación. É certo que, neste sentido, debemos mencionar a tese doutoral de Peter de Wilde, xurdida do seu interese por caracterizar con maior profundidade a corporalidade de *L'Espurgatoire* e avanzar nesta singular liña. Como ben indica e reconece este autor, “jusqu'à nos jours, la critique n'a pas séparé les deux – qui effectivement, se ressemblent – [refírese ao viaxe en corpo ou en alma] et s'est contentée d'y voir l'expression d'une même *forme naturelle*” (Wilde, 2000, p.61). Mais as súas conclusións, así e todo, non nos parecen moi viables, na medida en que este autor considera que *L'Espurgatoire* non pode ser xa adscrito á tradición literaria das visións medievais, por causa da súa insólita inclusión⁸. Para o resto de investigadores, en fin, parece pouco importante que a visita se realice só en alma ou tamén co corpo, pois semella que, a un nivel estritamente literario, aquel motivo só é algo accesorio ou secundario na trama narrativa ou alegórica do relato.

O segundo atranco que deberemos afrontar é de natureza moito máis abstracta. Unha obra literaria, como calquera outro produto cultural, non emerxe casualmente no seo dunha sociedade nin se xera accidentalmente con categorías do pensamento que lle sexan estrañamente familiares. Ao contrario, é a

5 En efecto, “si Owein, dans le *Purgatoire de Saint Patrick* suit des pratiques et un parcours analogue à celui de Timarque, c'est désormais avec son corps. Les paramètres ont changé et continuent de changer au cours du Moyen Age” (Pomel, 2001, p.25).

6 Na *Peregrinatio Sancti Brendani* de Benedeit, de comezos do século XII, o protagonista tamén accede ao outro mundo utilizando para iso o seu corpo (para unha primeira aproximación (Bartoli, 1993; Corbella, 1991, 1994, 1996; Orlandi, 2014).

7 Malia que para a tradición apocalíptica cristiá, como acontece na *Visio sancti Pauli*, a introdución do corpo no máis alá non sexa algo extraordinario, aquí consideraremos aos relatos de visións propiamente medievais a partir da súa institucionalización mediante o fenómeno da morte aparente utilizado polo papa Gregorio Magno no libro IV dos seus *Dialogi* (Carozzi, 1994, pp.43-98).

8 Para este investigador, “la différence entre le voyage fait *en vision* (ou même en songe) et le voyage corporel n'est pas uniquement une question de vocabulaire ; c'est aussi, nous croyons, une question de perception du monde et de valeur narratologique. C'est ce que nous montre la tradition littéraire des voyages au Purgatoire de saint Patrice en Irlande, qui constitue, à notre avis, le grand paradigme du voyage corporel au XIIe s.” (Wilde, 2000, p.63).

causalidade, e non a casualidade, un dos motores máis fiables da análise filolóxica e da súa heurística, que permite establecer relacións e filiacións textuais alí onde parecería complicado telas achado. Deste xeito, a problemática da corporalidade no *L'Espurgatoire Seint Patriz* preséntase como unha desas cuestións que, pola súa singular natureza, entronca directamente con outros campos do saber, aos que tamén deberemos demandarlle algunha resposta satisfactoria. Para nós parece claro que, se ao longo de seis séculos, como mínimo, os relatos medievais ao máis alá mantiveron constante este recurso da saída corporal da alma, o feito de que o *L'Espurgatoire* alterara este trazo fundamental debe estar necesariamente relacionado, polo menos, cunha concepción da antropoloxía humana que está sufrindo unha mutación, cunha ética que pode estar sufrindo un desprazamento ou, en definitiva, cunha metafísica e cunha teoloxía que están posibilitando, de fondo, o nacemento dun terceiro espazo para a purgación⁹.

1. O *descensus* e a tradición de visións

En opinión da profesora Pilar GonzálezS (1999, p.130), o recurso literario da catábase, ou descenso ao inframundo, é unha constante na historia das crenzas funerarias de todas as civilizacións do mundo dende as épocas máis remotas. Este modelo é posible atopalo xa na literatura babilónica e sumeria do segundo milenio a.C. con *A morte de Ur-Nammu*, por exemplo, que foi fixada por escrito aproximadamente no ano 2094 a.C., con *Nergal e Ereshkigal, co Descenso de Ishtar aos Infernos* (Pomel, 2001, pp.17-18) e, especialmente, coa *Epopoea de Gilgamesh*, que ten unha datación aproximada que nos remonta ao ano 2300 a.C. (Cifuentes, 2000). As tradicións escatolóxicas da antiga Mesopotamia ían permeabilizar así mesmo nas prácticas e representacións mentais da cultura grega, cuxa mitoloxía aportaría un nutrido número de exemplos sobre as incursións dos seus deuses no Hades. Así o fixeron Teseo, Heracles, Ulises, Orfeo, Odiseo e Eneas, dos que sobresaen estes dous últimos pola súa influencia na literatura latina e vernácula posterior (Brioso, 1995; GonzálezM, 1998; Segura, 1995). A mediados do século XII, por exemplo, uns vinte anos antes de que fora escrita a primeira versión latina do *Purgatori Sancti Patricii*, un clérigo anónimo de orixe francés realiza unha adaptación da *Eneida* de Virxilio que terá unha importante difusión por toda Francia e o alén. Aínda no século XIV, na obra cume da literatura de visións medieval, a *Commedia* de Dante, este autor toma a Virxilio como guía para que o oriente e o ampare no *Inferno* e no *Purgatorio*, afirmando que aquel foi o seu gran mestre en poesía.

Así e todo, como ben ten indicado o latinista galego Díaz y Díaz na súa obra sobre os relatos de visións da Galiza medieval, esta clase de narracións, malia que poidamos atopar a súa xénese nas culturas máis antigas, “adquieren un nuevo desarrollo en los medios cristianos” (Díaz y Díaz, 1985, p.10), combinando as necesidades desta nova fe con algúns dos elementos daquelas vellas mitoloxías, e favorecendo, deste xeito, “unas representaciones que van a tener un gran eco” (Díaz y Díaz, 1985, p.10). Segundo comenta, por outra banda, o profesor Giosuè Lachin, ao finalizar o primeiro século d.C. a especulación teolóxica cristiá tiña xa introducido no pensamento escatolóxico unha serie de contrariedades sobre o destino

9 Sobre esta cuestión, o historiador francés J. Le Goff sigue sendo un referente fundamental (1985).

10 “Fino dai primi secoli dell’era cristiana, la speculazione teologica aveva introdotto una serie di polarità in ordine al destino che attendeva l’uomo dopo la morte. Dal punto di vista cronologico temporalità ed eternità, che nel mondo classico si intrecciavano nell’eterno ritorno, vennero nettamente distinte, e assegnate l’una a questo mondo, l’altra all’aldilà” (Lachin, 2003, p.9).

do ser humano trala morte¹⁰, que o enfrontaban directamente a unha importante variedade de crenzas herdadas da primeira latinidade ou do helenismo clásico. Unha reflexión que, en opinión de J. Le Goff (1985, p.76), aparece manifestada e influenciando na primeira carta de Paulo aos Corintios 3.10-15, no *Soño de Daniel* (I, 7 e 9) e, en menor medida, na concepción de Oríxenes sobre o lume purificador ou no *refrigerium* de Tertuliano.

Neste ambiente apocalíptico e soteriolóxico do nacente cristianismo é onde van xurdir un conxunto de escritos, considerados apócrifos na súa maioría, que tratarán de dar resposta e de conxugar os principais interrogantes de natureza escatolóxica que aflixían ás almas das primitivas comunidades cristiáns¹¹. As características estruturais e temáticas destas narracións, que adoptaron fundamentalmente a configuración formal dos *apocalipses* e as *paixóns*, supoñen, non obstante, un punto e aparte con respecto á posterior tradición medieval dos relatos de visións, con especial relevancia no concernente á consideración do corpo e a súa relación co máis alá. Neste sentido, Claude Carozzi, na súa tese de doutoramento, advirte dun dato fundamental: cando nós pensamos acerca da alma, estémonos a referir inconscientemente a unha concepción neoplatónica da antropoloxía humana á que lle atribuímos o monopolio de toda a nosa actividade psicolóxica e *noética* (Carozzi, 1994, pp.26-27). Pero este feito, que tan correntemente nos leva a mesturar as vetustas concepcións antropolóxicas e metafísicas da Antigüidade tardía, non *ía de por si*, en palabras daquel autor, nas mentalidades pagáns ou cristiáns dos primeiros séculos. Como indica Fabienne Pomel (2001, p.26), os apocalipses cristiáns revelan experiencias extáticas diversas, como acontece no *Pastor de Esdras*, na *Pasión de Perpetua* ou na *Visio sancti Pauli*, que poden levarse a cabo con manifestacións que se presentan tanto *in corpore* como *in spiritu*. Na *Visio Sancti Pauli*, por exemplo, o protagonista en ningún momento abandona o seu corpo, pese a que neste relato se describa unha translación física efectiva ao Inferno con obxecto de coñecer as penas que alí se acometían.

A definición máis nítida da natureza bifronte do ser humano, que legará unha pegada fundamental a todo o occidente cristianizado e á maior parte dos relatos de visións da época medieval, é o resultado da inmensa tarefa de síntese entre o pensamento clásico e as particularidades da nova fe que levou a cabo Agostiño de Hipona a finais do século IV e comezos do V d.C. Este autor, convencido da veracidade do dualismo platónico que escinde ao ser humano entre unha alma e un corpo¹², vai opoñerse con entusiasmo a certas concepcións do estoicismo común, que afirmaban, nas súas múltiples variantes, que a alma se identificaba dalgún xeito trala morte coa natureza carnal do noso corpo.

Deste xénero foron, por exemplo, os escritos de Clemente de Alexandría (s. II-III), as *Homilías* de Pseudo-Macario (fins. s. IV) ou as reflexións de Tertuliano (s. II-III), ás que Agostiño vai opoñerse dun xeito especial (Carozzi, 1994, pp.25-27 e p.129). Agora ben, a gran orixinalidade deste filósofo ao respecto da escatoloxía cristiá, sobre a que se sustentarán as visións descritas posteriormente por Gregorio Magno no libro IV dos seus *Diálogos* (visións, por certo, que se converterán na fonte de todas as que terían por vir; Pomel, 2001, p.30), non devén unicamente, como ten indicado J. Le Goff no *Nacemento do Purgatorio*, das

¹¹ De entre todos eles, o denominado *Evanxeo de Nicodemo* garda un posto prioritario na tradición cristiá do *descensus ad inferos*. Véxase o texto en Santos, 2000. Para maior información (Gounelle, 2000).

¹² “En efecto, elegimos a los platónicos, con razón los más ilustres entre todos los filósofos, porque pudieron comprender que el alma humana, aunque inmortal y racional o intelectual, no puede ser feliz sin la participación de la luz de aquel Dios por el que tanto ella misma como el mundo fueron creados” (Agustín, 2012, p.132).

¹³ O historiador indica que “la importancia de Agustín, en este caso, procede ante todo de su vocabulario que se impondrá ampliamente en la Edad Media. Hay tres términos esenciales: los adjetivos *purgatorius*, *temporarius* o *temporalis*, y *transitorius*”, (Le Goff, 1985, p.82).

súas reflexións sobre o *ignis purgatorius* ou lume purgatorio¹³, que purifica as almas dos pecadores. A principal novidade que este Pai da Igrexa presenta atópase, polo que a nós concirne, nas súas consideracións sobre o Xuízo Final e a temporalidade, que dotarán ao *outro* mundo dunha consistencia metafísica e teolóxica semellante a *este* mundo. Só deste xeito poderá facer aparición aquel ardor expiatorio que é analizado por Le Goff.

No libro XIII do *De Civitate Dei*¹⁴, o teólogo reflexiona sobre a morte e a escatoloxía cristiá. Neste lugar, como en tantos outros, afirmase que a alma é inmortal, mesmo despois do deceso do corpo, “porque en cierta medida [a alma] no deja de vivir ni de sentir [tralo óbito], mientras que al cuerpo se le llama mortal porque puede ser abandonado totalmente por la vida y no es capaz de vivir por sí mismo en absoluto” (Agustín, 2012, p.341). Pero isto supón que, en consecuencia, o ser humano poida sufrir catro tipos distintos de mortes (Carozzi, 1994, pp.14-34) e vivir tres clases de vidas: unha vida anterior á morte corporal, definida pola carne e o pecado; unha vida espiritual, en alma, dentro da morte, antes da Resurrección eterna; e, finalmente, unha vida beatífica, de novo en conxunción co corpo, tralo Xuízo Final¹⁴. O principal problema que supón para Agostiño esta tripartición preséntase, non obstante, ao tratar de definir e dilucidar cales son as principais particularidades da vida da alma unha vez separada do corpo, así como a medida en que nós podemos chegar a coñecelas. En *De cura pro mortuis gerenda* (ou *Da piedadade cos defuntos*; Agustín, 1995), o filósofo responde a esta cuestión, mostrándose bastante escéptico ao respecto das nosas capacidades para elucidar o contido exacto da vida posterior á morte; a inefabilidade do máis alá supón para el unha importante restrición ao noso coñecemento terrestre, que só poderemos superar no acto litúrxico da comunión cos mortos ou a través as preces que lles consagramos, agardando que sexan da súa axuda.

Así e todo, a solución achegada polo de Hipona a esta cuestión representa, segundo cremos, un importante momento para a lexitimación dos relatos de visións medievais. Reflexionando a propósito do Xuízo Final, no primeiro capítulo do libro XX do *De Civitate Dei*, este autor explica que cando “nosotros, al citar el día del juicio, añadimos [o epíteto de] “último” o “final”, puesto que también ahora juzga Dios, y ha juzgado desde el comienzo del género humano” (Agustín, 2006, p.869); é dicir, que con esta breve puntualización, o filósofo está a realizar unha operación de analoxía pola que introduce ao tempo, á temporalidade, no seo da vida trala morte, en espera do derradeiro día no que se alcance a inmortalidade beatífica do Paraíso. Pero isto significa que todas as almas, unha vez desencarnadas, pasan a comezar unha nova vida espiritual que vén definida pola duración, como gustan de dicir os franceses, polo tempo. Unha vida que, malia a ser temporal, non é espacial, pois aínda non existe ningún *topos* no que se poida desenvolver esta actividade. En palabras de Carozzi (1994, pp.22-23), “l’âme, en position médiane entre le corps et Dieu, n’est pas muable dans l’espace, mais seulement dans le temps. Ayant quitté son corps, elle n’est plus muable dans l’espace mais, tant qu’elle n’a pas rejoint Dieu complètement, elle l’est sans doute encore dans le temps”.

14 “Como se establecen tres etapas cuando se dice *antes de la muerte, en la muerte, después de la muerte*, así corresponden otros tres estados para cada uno *viviendo, muriendo y muerto*” (Agustín, 2012, p.355).

2. A conflictividade do corpo en *L'Espurgatoire Seint Patriz*

Con isto Agostiño tiña xa establecido case todos os elementos esenciais para o futuro desenvolvemento da literatura de visións medieval (e a súa antropoloxía), que atopará o seu principal impulso nos *Diálogos* de Gregorio Magno. Nesta obra, en concreto no seu libro IV, escrito entre os anos 593 e 594 baseándose na doutrina escatolóxica agustiniana (Lachin, 2003, p.23), o papa relata algunhas experiencias extracorpóreas experimentadas por personaxes da Italia da súa época, que servirán de referencia ineludible durante practicamente toda a Idade Media, como *auctoritas* dentro do sistema xerárquico do saber medieval¹⁵. *L'Espurgatoire Seint Patriz*, por exemplo, a finais do século XII, tanto na súa variedade latina como vernácula, aínda contén referencias explícitas a ámbolos dous autores, co motivo de fundamentar teoloxicamente a súa narración. Ao comezo desta obra podemos ler o seguinte:

Mulz essamples nus met avant seint Gregoirë en sermunant des espiriz qui sunt es cors e des autres qui sunt defors e des choses qui sunt nuisables, horribles e espoüntables (vv. 31-36)	'Dans ses sermons St Grégoire nous donne de nombreux exemples d'esprits qui habitent les corps et d'autres qui sont sans enveloppe charnelle, et de choses dangereuses, horribles et épouvantables'
Unkor(e) nus dit apertement ke plusurs almes veirement, enz ke des cors puissent partir, veient ke lur est a venir [...] Plusurs des almes veirement veient, devan lur finement, avisüns e sunt ravies (vv. 61-64, 69-71)	'St Grégoire nous dit encore clairement, que beaucoup d'âmes, avant de quitter leur corps, voient vraiment ce qui leur arrivera [...] Un certain nombre d'âmes ont, de leur vivant, en verité, des visions et sont ravies hors de leur enveloppe charnelle'
Aillurs nus dit Seint Aüstins, [...] ke plusurs almes sunt gardees par divers lius e escunsees ou en repos ou en doulur, selunc lur oeuvre e lur labur. Issi serrunt desk'a l'asise, ke Deus vendrat al grant juïse (vv. 143-150)	'Quelque part dans ses oeuvres, St Augustin, [...] nous dit que beaucoup d'âmes sont gardées et cachées en divers lieux soit dans le repos soit dans la douleur selon leurs actions et leurs oeuvres. Elles resteront là jusqu'au tribunal où Dieu viendra au Jugement dernier'

Non obstante, entre a primeira parte do relato, no prólogo, onde se atopan estas alusións, e a posterior exposición do descenso do cabaleiro Owein ao Purgatorio e ao Paraíso podemos observar a existencia dun importante desequilibrio, dunha contradición interna entre os varios núcleos discursivos que compoñen a obra, que reafirma a problematicidade que supón para esta tradición literaria a introdución da corporalidade humana no seo do máis alá. Nestas referencias que acabamos de mencionar, cuxa funcionalidade principal é a de sustentar teolóxica e metafisicamente toda a narración posterior, en todo momento se procura ratificar a posibilidade dunha viaxe espiritual ao máis alá que se realizaría sempre mediante a alma, non mediante o corpo. Unha alma que, ademais, sufrirá as penas purgatorias ou as dores do inferno por si mesma, *como se* estivera no mundo material:

¹⁵ Para maior información sobre a autoría de *L'Espurgatoire Seint Patriz*, atribuído a María de Francia, e as importantes reformas que esta obra supón en relación ao sistema xerárquico da *auctoritas* medieval (Collazo, 2015).

puis repeirent as cors en vies,
e mustrent ço ke un veü
[...]
Il veien espiritelment
ço ke semble corporelment

(vv. 72-73, 77-78; a cursiva é nosa)

‘Puis elles reviennent dans leur corps qui
retrouve la vie,
et décrivent ce qu’elles ont vu:
[...]
Le monde spirituel apparaît aux visionnaires
semblable au monde matériel’

No caso de *L’Espurgatoire Seint Patriz*, o seu protagonista, o cabaleiro Owein, acude realmente ao Purgatorio utilizando para iso o seu corpo, non semellando ser material. Mais isto significa que nesta obra se acaba por romper aquel fenómeno instaurado por Gregorio Magno sobre a morte aparente ou morte temporal, que nas súas trazas filosóficas era unha herdanza do neoplatonismo de Agostiño de Hipona. Os corpos, segundo este recurso literario, aletargados por algunha enfermidade e febrís pola súa condición mortal, restaban inanimados sobre o seu leito, mentres á alma se lle desvela un coñecemento do que lle era preciso dispoñer para restablecer a súa saúde espiritual. O pecado, polo tanto, era competencia exclusiva da alma humana, como unha mancha que só acontecía na parte espiritual, á que lle correspondía sufrir e vivir en penitencia trala morte carnal. Así é como podemos comprobar que, deste xeito, o dualismo agustiniano estivo activo durante seis séculos (s. VI-XII) nas visións medievais, diferenciando aquelas dúas realidades ás que pertence o ser humano: a material e a inmaterial. O tránsito entre un e o outro mundo, por outra banda, viña posibilitado gracias á “continuidade” e á “contigüidade” temporal, en palabras de G. Lachin (2003, p.28), do que o dotaran as reflexións de Agostiño de Hipona sobre o Xuízo Final. Unhas reflexións que, como indicamos, estableceron unha temporalidade intermedia na que viven as almas dos falecidos, antes de alcanzar o gozo da beatitude eterna ou as penas atroces do inferno.

Todo isto áchase crebado no *L’Espurgatoire Seint Patriz*. Aquí Owein enfróntase con todo o seu ser aos demos do inframundo, a risco de perderse a si mesmo por completo e de permanecer sen posibilidade de retorno:

Ci venez pur vus espurgier
de voz pechiez e alegier;
barnilment t’estot cuntenir
ou ici t’estuvrat perir:
cors e alme en perdicün
larras sanz fin de raançun
(vv. 723-728; a cursiva é nosa)

‘Toi qui es venu ici pour te purifier
et t’alléger de tes péchés,
il faudra te conduire avec courage,
ou tu devras ici périr:
perdre à jamais corps et âme
sans espoir de rançon’

Des armes Deu s’est bien armez
e bien guarniz e aturnez:
hauberc de justise out vestu,
par quei le cors out defendu
de l’engin de ses enemis
(vv. 797-801; a cursiva é nosa)

‘Il s’est bien muni des armes divines,
bien fortifié et bien équipé:
il s’est vêtu d’une cotte de mailles faite de
Justice
qui lui défendra le corps
contre la ruse de ses enemis’

Grant grace devum rendre a vus
ke vifs estes venuz a nus
[...]
quant vus n’attendistes la mort
(vv. 855-858; a cursiva é nosa)

‘Nous devons vraiment vous rendre grâce
d’être venu à nous de votre vivant.
[...]
puisque vous n’avez pas attendu la mort’

Si dedenz cest pui vus metez,
e cors e alme perirez
Çaens vus estovra venir
s’a nus ne volez obeir
(vv. 1285-1288; a cursiva é nosa)

‘Si vous allez dans ce puits,
vous périrez corps et âme.
C’est là qu’il vous faudra venir
si vous ne voulez pas nous obéir’

Mais, malia que nestas pasaxes se faga referencia á corporalidade dun modo explícito, tamén é posible atopar dentro do texto unha amalgama de contradicións sobre este asunto, que, segundo consideramos, son a manifestación dunha inestabilidade no concernente á antropoloxía humana que non será resolta ata que unha nova perspectiva metafísica, a aristotélica, faga aparición nos ambientes intelectuais e escolásticos do século XIII. O exemplo máis notorio deste desequilibrio atopámolo, ao noso modo de ver, na petición que o protagonista do relato lle realiza aos arcebispos que solicitamente se prestaran a elucidar a natureza das súas vivencias (“Nous vous expliquerons [maintenant] le sens / de ce que vous avez vu”, vv. 1686-1687). Owein suplica:

Ne sai ke me remaint ici, si cum(e) jo sui, par Deu merci. Li dui arceveske unt parlé: N’ert pas, frere, a ta volenté (vv. 1865-1868; a cursiva é nosa)	‘Par la grâce de Dieu, je désire seulement qu’Il me laisse <i>ici tel que je suis</i> . Les deux archevêques lui dirent: Frère, <i>il ne sera pas fait selon ta volonté</i> ’
---	--

O cabaleiro desexa permanecer no Paraíso terrestre, nese estado de felicidade e boaventura, *tal como el é*, tal e como el *está sendo* nese mesmo intre, isto é, enteiramente corporal. Mais esa decisión, indícallo o arcebispo, non lle cumpre a el resolvela; naquel lugar só habitan as almas purgadas dos falecidos:

seiez seür certainement, après vostre mort revendrez en la joie que vus veiez (vv. 1848-1850; a cursiva é nosa)	‘soyez absolument certain qu’après <i>votre mort</i> vous reviendrez dans ce séjour de joie’
Mes pur iço ke nus pechames e de pechie nus encombrames, le nus estut espeneür, einz ke ici puissons venir e estre en l’espurgacín selunc iço ke fait avon. La penitence ke preïmes, que devant la mort ne feïmes (vv. 1721-1728; a cursiva é nosa)	‘Mais comme nous avons commis des fautes et que nous étions encombrés de péchés, avant de pouvoir venir ici, il nous a fallu les racheter et demeurer dans ce lieu d’expiation aussi longtemps que nous le méritions. La pénitence que nous avons reçue et que nous n’avons pas faite <i>avant de mourir</i>

Trátase dunha situación paradoxal que reflicte dous movementos contrarios sobre a consideración escatolóxica do corpo. Por unha banda, estase permitindo a entrada da carne humana e da súa intrínseca natureza finita no Paraíso terrestre, co obxectivo de ser informado das particularidades dese outro mundo que lle agarda ao seu espírito trala morte. Pero, por moito que o cabaleiro desexe permanecer naquel estado, *tal e como é*, só ao sucederse o seu óbito a súa condición inmaterial terá a capacidade para acceder á benaventuranza da convivencia con Deus. E isto é unha mostra moi significativa, como podemos comprobar, dunha dobre concepción do corpo que, se ben non impide ao protagonista coñecer a gloria eterna, tampouco o habilita para permanecer na súa morada. Owein deberá agardar a que a súa defunción quebre a súa impureza constitutiva (pois aquelas impurezas de carácter adquirido, os pecados, son obxecto da actividade que se desenrola no Purgatorio), o corpo, que lle será restituído e purgado, como xa indicara Agostiño de Hipona, o día do Xuízo Final.

Mais, sexa como fora, esta consideración negativa do corpo reafírmase, por outra banda, cando o noso penitente se atopa no Purgatorio, sufrindo os rigores do noveno tormento. Nesta ocasión, achándose fronte a un pozo en chamas que, segundo indica un dos demos que alí o trasladara, correspondía á entrada do Inferno, este indícallo a posibilidade de ser preso para toda a eternidade *tal como é*, nas profundidades daquel forno eterno:

Veez vus cest pui flambeant?	‘Voyez-vous ce puits flambant?
Cest l’entree d’enfer ardent.	C’est l’entrée de l’enfer ardent.
Ici est nostre mansions;	Notre demeure est ici;
finablement çanz serruns.	<i>c’est là que nous irons pour l’éternité.</i>
Pur ço ke servi nus avez,	Parce que vous nous avez servi,
ensemble od nus çaens serrez;	<i>vous y viendrez avec nous;</i>
e tuit cil qui nus servirunt	et tous ceux qui nous serviront,
tous jurs sans fin ci remeindrunt.	demeureront éternellement ici.
Si dedenz cest pui vus metez,	<i>Si vous allez dans ce puits,</i>
e cors e alme perirez.	<i>vous périrez corps et âme.</i>
Çaens vus estovra venir,	C’est là qu’il vous faudra venir
s’a nus ne volez obeir	si vous ne voulez pas nous obéir.’
(vv. 1277-1288; a cursiva é nosa)	

Nesta ocasión, a imposibilidade virtual para permanecer eternamente co corpo nun topos escatolóxico disípase, probablemente a causa da tradicional apreciación espuria que Agostiño de Hipona legara sobre este elemento á posteridade cristiá e aos relatos de visións medievais. Neste caso, o corpo, pola súa imperfección, pode permanecer no inferno por toda a eternidade, porque é alí onde habita todo o defectuoso, percedoiro e inmoral. O paraíso, pola súa banda, aínda non admite no seu interior á corrupción do corpo humano, reservando os seus gozos eternos para unha esencia pura e en comunión co Verbo divino.

Conclusión

Por todo isto concluímos que, se ben a introdución da nosa natureza carnal no miolo do outro mundo pode facernos pensar, como P. de Wilde (2000), que *L’Espurgatoire Saint Patriz* xa non pertence á tradición das visións medievais, o certo é que esta tensión interna que tratamos de evidenciar ao respecto da concepción antropolóxica do ser humano incítanos a valorar a esta obra como máis próxima aos relatos da morte aparente e aos das revelacións en espírito que ao xénero literario das viaxes corpóreas, sexa por un territorio coñecido, como no caso do *Mío Cid*, por un territorio descoñecido, como o *Libro de Marco Polo*, ou por paraxes espirituais, como o *Apocalipse* apócrifo de *Paulo*. O *L’Espurgatoire* representa, deste xeito, unha novidade dentro da tradición, pero non pode ser considerado como un lugar aparte na historia do seu desenvolvemento.

Bibliografía

- Agustín, (1995) *De la piedad con los difuntos*. En *Obras Completas de San Agustín*, Madrid: Editorial Católica.
- Agustín (2006) *La Ciudad de Dios*. Madrid: Homo Legens.
- Agustín (2012) *La Ciudad de Dios. Libros VIII-XV*. Madrid: Gredos.
- Amat, J. (1985) *Songes et visions: l'au-delà dans la littérature latine tardive*. Paris: Études Augustiniennes.
- Aubrun, M. (1980) "Caractères et portée religieuse et sociale des Visions en Occident du VIe au XIe siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 23 (90), 109-130.
- Barillari, S.M. (Ed.) (2004) *Il purgatorio de San Patrizio*. Alessandria: Edizioni dell'Orso. Edición paleográfica.
- Bartoli, R.A. (1993) *La Navigatio Sancti Brendani e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*. Fasano: Schena.
- Bec, P. (1979) "Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge". *Cahiers de civilisation médiévale*, 87, 235-262.
- Bogin, M. (Ed.). (1978) *Les femmes troubadours*. Paris: Denoël/Gonthier.
- Brioso S., M. (1995) "El concepto del Más Allá entre los griegos". En P. M. Piñeiro Ramírez (Ed.) *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* (pp. 13-53). Sevilla: Universidad.
- Bruckner, M. T. (1992) "Fictions of the female voice: The women troubadours". *Speculum. A journal of medieval studies*, 67 (4), 865-891.
- Carozzi, Cl. (1994) *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine: (Ve-XIIIe siècle)*. Roma: École Française de Rome.
- Cifuentes C., D. (2000) "La Epopeya de Gilgamesh y la definición de los límites humanos". *Daimon: revista de filosofía*, XX, 25-34.
- Collazo R., Ó. (2015) "L'Espurgatoire Seint Patriz de Marie de France: reflexiones sobre su 'autoría'". En M. Martín Clavijo et al. (Eds.) *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 333-348). Sevilla: ArCibel.
- Corbella D., D. (1991) "El Viaje de San Brandán: una aventura de iniciación". *Revista de Filología Románica*, VIII, 133-148.
- Corbella (1994) "La caracterización del viaje iniciático en los textos medievales: el viaje al Más Allá desde San Brandán de Benedeit a La Faula de Torroella". En T. Blesa, M^a T. Cacho et al. (Eds.) *Actas del IX Simposio de la SELGYC*, t. II (pp. 331-338). Zaragoza: Universidad.
- Corbella (1996) "El mito de San Borodón: entre la realidad y la fábula". En F. Carmona y A. Martínez (Eds.) *Libros de viaje, Actas de las Jornadas sobre "Libros de viaje en el mundo románico"* (pp. 127-135). Murcia: Universidad.
- Díaz y Díaz, M. C. (1985) *Visiones del Más Allá en Galicia durante la alta Edad Media*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos. Edición paleográfica.
- Dinzelsbacher, P. (1981) "Vision und Visionsliteratur im Mittelalter. En A. Hiersemann" (Ed.) *Monographien zur Geschichte des Mittelalter (XXIII)*. Stuttgart: Brepols Publishers.

- Ebel, U. (1968) "Die literarischen Formen der Jenseits- und Endzeitvisionen". En H. R. Jauss et al. (Eds.) *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (t. VI (1): La littérature didactique, allégorique et satirique, pp. 181-215). Heidelberg: Winter.
- González M., J. A. (1998) "Elementos bíblicos en la Navigatio Sancti Brendani: la numerología". En M. Pérez González (Coord.) *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval*, vol. II (pp. 531-536). León: Universidad.
- González S., P. (1999) "Catábasis y resurrección. Espacio, tiempo y forma; Serie II". *Historia Antigua*, 12, pp. 129-179.
- Gounelle, R. (2000) *La descente du Christ aux enfers. Institutionnalisation d'une croyance*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- Lachin, G. (Ed.) (2003) *Il Purgatorio di San Patrizio*. Roma: Carocci. Edición paleográfica.
- Le Goff, J. (1985) *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus.
- Magno, G. (2010) *Vida de San Benito y otras historias de santos y demonios*. Diálogos. Madrid: Trotta.
- Orlandi, G. (Ed.) e Guglielmetti, R. (trad.). (2014) *Navigatio sancti Brendani: alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*. Firenze: SISMEL, Edizioni del Galluzzo.
- Owen, D. (1970) *The vision of Hell: infernal journeys in medieval French literature*. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- Paden, W. D. (Ed.) (1989) *The voice of the troubairitz. Perspectives on the women troubadours*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Patch, H. R. (1956) *El Otro Mundo en la literatura medieval*. México: FCE.
- Pomel, F. (2001) *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion.
- Pontfarcy, Y. de. (Ed.) (1995) *L'Espurgatoire Seint Patriz. Nouvelle édition critique accompagnée du De Purgatorio Sancti Patricii (éd. De Warnke), d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire*. Paris: Uitgeverij Peeters. Edición paleográfica.
- Rieger, A. (Ed.). (1991) *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*. Tübingen: Niemeyer.
- Riquer, I. de. (1994) "Tota dona val mays can letr'apren: las trobairitz". En A. Carabí & M. Segarra (Eds.) *Mujeres y literatura* (pp. 19-38). Barcelona: PPU.
- Santos O., A. de (Trad.). (2000) *Los Evangelios Apócrifos: colección de textos griegos y latinos: versión crítica, estudios introductorios y comentarios*. Madrid: Editorial Católica.
- Segre, C. (1990) *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi.
- Segura R., B. (1995) "Descensus ad inferos. Mundo Romano". En P. M. Piñeiro Ramírez (Ed.) *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* (pp. 55-74). Sevilla: Universidad.
- Vázquez G., T. (2015) "Alamanda: Trobairitz marginada y olvidada". En M. Martín Clavijo et al. (Eds.) *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 1656-1670). Sevilla: ArCibel.
- Wilde., P. de (Ed.) (2000) *Le Purgatoire de Saint Patrice. Origines et naissance d'un genre littéraire au XIIe siècle*. Antwerpen: Université d'Anvers. Edición paleográfica



Náufragos do paradiso e a narrativa de Thomas Bernhard

Laura Piñeiro Pais
(Centro Ramón Piñeiro)

laurapn@uvigo.es

Resumen: A finales de la década de los setenta, Lois Pereiro comienza a escribir lo que será su única novela, titulada *Náufragos do paradiso*. El texto bebe de las debilidades literarias del autor, ya que en él advertimos la presencia de algunas de sus lecturas de la época. Uno de los autores predilectos de Lois Pereiro fue el austríaco Thomas Bernhard. En este artículo analizaremos cómo influye la figura y la narrativa de Thomas Bernhard en el proceso creativo de *Náufragos do paradiso*.

Palabras clave: Lois Pereiro, *Náufragos do paradiso*, Thomas Bernhard, narrativa

Resumo: A finais da década dos setenta, Lois Pereiro comeza a escribir o que será a súa única novela, titulada *Náufragos do paradiso*. O texto bebe das debilidades literarias do autor, xa que nel advertimos a presenza presenza dalgúñas das súas lecturas da época. Un dos autores predilectos de Lois Pereiro foi o austríaco Thomas Bernhard. Neste artigo analizaremos como inflúe a figura e a narrativa de Thomas Bernhard no proceso creativo de *Náufragos do paradiso*.

Palabras chave: Lois Pereiro, *Náufragos do paradiso*, Thomas Bernhard, narrativa

Abstract: At the end of 1970s, Lois Pereiro begins to write his only novel, titled *Náufragos do paradiso*. The text draws from the literary weaknesses of the author, since we notice the presence of some of his readings of that time. One of the favourite authors of Lois Pereiro was the Austrian writer Thomas Bernhard. In this article, we aim to investigate how Thomas Bernhard's narrative influences *Náufragos do paradiso*'s creative process.

Keywords: Lois Pereiro, *Náufragos do paradiso*, Thomas Bernhard, narrative

1. Thomas Bernhard, “o espírito irmán”

No mesmo ano da morte do ditador e cos alicerces dunha transición aínda sen determinar, Lois Pereiro (1958-1996) inicia a súa primeira viaxe a Madrid para estudar Socioloxía. Como apuntan os seus biógrafos (Lopo, 2011, p. 22), os profesores e o ambiente acabaron por deprimilo, polo que decide regresar á casa familiar en Monforte pouco despois. Malia esa primeira toma de contacto, Lois Pereiro non renuncia a completar a súa formación e regresa a Madrid un ano despois para estudar inglés, francés e alemán na Escola Oficial de Idiomas. Alí continúa desenvolvendo o gusto polo cine, a música¹ e a literatura e se aproxima ós autores que marcarían a súa posterior estética literaria. As súas lecturas non entendían de fronteiras, dende os clásicos ata as grandes figuras da literatura e o pensamento moderno: Esquilo, Homero, Ezra Pound, Baudelaire, Joyce, Allan Poe, Yeats, Dylan Thomas, Shakespeare, Thomas Bernhard, Brecht, Maiakovski... unha ringleira de nomes amoreados a xeito de vórtice de formación dunha personalidade única e inesquecible (Patiño, 2010, p. 79).

Profundamente atraído pola estética centroeuropea, Lois Pereiro achégase á literatura austríaca, aínda que non exclusivamente, da man de Thomas Bernhard (1931-1989), autor que influiría considerablemente no seu xeito de entender a literatura e a existencia. As alusións ó austríaco na creación de Lois Pereiro podemos documentalas tanto en entrevistas², en reflexións³, en artigos de revista⁴, en citas⁵, como en composicións homenaxe. Na súa primeira obra publicada, *Poemas 1981/1991*, Lois Pereiro dedícalle “Elexía a un espírito irmán. Pasatempo por orde alfabética”. Neste texto autor evoca

1 “Pero en aquella ciudad que acababa de despedir a Franco y bullía de libertad y esperanza, frecuentaba más otras aulas: las de la Filmoteca, en la que pasaba tardes enteras apagando la sed del cine que conocía por las publicaciones [...] y las de los conciertos, como el que dio John Cage en la embajada de Estados Unidos, o el de The Clash en el *Impossible Mission Tour* de 1981” (Pereiro, X.M, 2011b, p.15-16).

2 Na súa última entrevista a Manuel Rivas, Lois Pereiro fai alusión á relación da súa literatura coa escrita de Thomas Bernhard: “M.R. Agora que citas a Dylan Thomas, que é unha querencia compartida... Entre as moitas parentelas posibles, o máis común é vencellarte coa escrita de Peter Handke e Thomas Bernhard [...] L.P. É certo que vivo cada novo descubrimento cunha emoción sen límites. Desde logo eses dous autores que citabas, e máis aínda Bernhard, que é un escritor único e inimitable, sen sucesores nin escola, seguen aínda moi presentes” (Rivas, 1997, p.7).

3 “L.P. [...] Creo que os dous, ti e máis eu, intentamos diseccionar as zonas máis escuras da vida, cada un á súa maneira, e con distintos tonos expresivos. Pero os dous vemos a mesma imaxe desde distintas perspectivas, así vemos o mundo [...] As veces, todo o mundo exerce a súa verdade, como no párrafo final do *Sótano* de Bernhard: «As veces erguemos a cabeza e cremos que temos que dicir a verdade, ou a aparente verdade, e volvémosla baixar. Iso é todo»” (Rivas, 1997, p.9).

4 No seu artigo “Thomas Bernhard, o móbil do suicidio” (*La Naval*, 1985), Lois Pereiro refírese ó austríaco nos seguintes termos: “[...] apóstol de suicidas, nigromante, pastor de enaxenados, gran bastardo. Podo falar de min, de Tomas [sic] Bernhard do insónio como intento de suicidio da orixe da túa furia ou da discordia [...] fiscal da euforia, príncipe do horror e do trastorno, ¿debería reescribirte, frase a frase, revivirte na miña propia dor para que me entendan?” (Pereiro L, 1985, p.26).

a Thomas Bernhard a partir da enumeración de circunstancias da vida e da literatura do austríaco que compara posteriormente coas súas. Para falar de Thomas Bernhard non é casual que Lois Pereiro tomase Austria como punto de partida. Certo é que o autor non nace en Austria, senón en Heerlen (Países Baixos), pero en 1935 trasládase a Seekirchen⁶ para instalarse xunto ós seus avós maternos, Johannes Freumbichler e Anna Bernhard. Non obstante, a etapa que marcaría para sempre a vida de Thomas Bernhard non comezaría ata 1943, ano no que ingresa na Schranngasse, un internado nacionalsocialista de Salzburgo. Esa cidade será central na evolución existencial e literaria do autor porque nela proxecta, por extensión, todos os defectos e virtudes do seu país.

Outro dos elementos fundamentais que Lois Pereiro introduce no seu poema é a enfermidade. O contaxio, a dor, o inferno e a loucura son algunhas das representacións desa doenza que marcará a vida de Thomas Bernhard. O escritor austríaco padecerá ó longo da súa vida pleurite, tuberculose, tumores, trastornos renais, etc., polo que comeza a familiarizarse moi pronto co sentimento da dor e coa morte. O suicidio é outra das obsesións do autor e a presenza na súa literatura é constante. Non obstante, Thomas Bernhard é, ante todo, do mesmo xeito que Lois Pereiro, un defensor acérrimo da vida⁷, dunha vida que o salva constantemente do abismo: “[...] el suicidio es⁸ un tema recurrente en su obra. [Pero] Bernhard amaba demasiado la vida. Era cierto, sí, que el suicidio lo obsesionaba...” (Sáenz, 1996, p.202). Son, por tanto, significativos os versos que lle dedica Lois Pereiro: “«se se suicidaría algún día», Bernhard / «e somentes sorriu e dixo que Si»”.

Os vestixios da literatura de Thomas Bernhard tamén teñen cabida na composición de Lois Pereiro. A voz poética enumera algúns dos títulos e dos personaxes das novelas do seu “espírito irmán”. En primeiro lugar, a mención a Grünkranz, o director do internado da Schranngasse, personaxe que dá título á primeira parte da novela *Die Ursache (El origen)*, de 1975. Por outra banda, a referencia a *Korrektur (Corrección)* (1975), un texto que convida ó lector a penetrar na angustia existencial do seu protagonista, que intenta indagar as causas do suicidio do seu amigo Roithamer. O ambicioso proxecto de Roithamer era a creación dunha estrutura en forma de cono, destinada a ser unha casa para a súa irmá. Podemos observar a este respecto a obvia influencia do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein¹⁰, certificada na mención que Lois Pereiro fai del ó final do poema. O interese por Wittgenstein é un dos puntos de

5 Lois Pereiro cita a Thomas Bernhard no paratexto do poema XVII (Precaución), pertencente a “Luz e sombras de amor resucitado (1995)” de *Poesía última de amor e enfermidade* (1992-1995): “(«daquela comparecín ante ti / e entrei no teu sufrimento / como se foses lixo e puideses soportarme...», escribiu Bernhard nun poema do principio. ¿Perdoáchesme realmente tan axiña? A túa morte non é a miña morte e viceversa [...])” (Pereiro, L., 2011b, p.244) e inaugura a terceira parte da devandita obra con outra cita do austríaco: “Der Tod stieg am Ende in das Leben herunter, / tötete viele während des Aufwachens, / ging an die Arbeit, müde, ungerührt. / Thomas Bernhard. / («A Morte baixou por fin á Vida, / matou a moitos mentres despertaban, / e púxose ó traballo, cansa, impasible.»)” (Pereiro L., 1985, p.274).

6 “[Allí] Bernhard pasa los años más felices de su vida. De la mano del abuelo, aprende a descubrir la naturaleza, esa naturaleza a la que luego se sentirá tan íntimamente ligado, y toma su primer contacto con la vida” (Fortea, 1989, p.18).

7 “Eu tiven unha fenda na miña vida. Pasei por un proceso autodestructivo, quizáis máis mental que físico. Foron anos de silencio. Despois escollín a forza da vida” (Janciro, 1996, p.3).

8 Modificación da cita orixinal (*fuera* por *es*) para manter a coherencia sintáctica.

9 Aquí entendemos que Lois Pereiro puido elaborar un xogo conceptual entre o adverbio si e o título homónimo da novela curta de 1978.

10 Ludwig Wittgenstein (1889-1951), moi interesado nos saberes arquitectónicos, construíu entre os anos 1926 e 1928 a Kundmannngasse, unha casa para a súa irmá, unha construción que, segundo os expertos evidencia a súa filosofía estética.

Piñeiro Pais, Laura (2016) “*Náufragos do paradiso* e a narrativa de Thomas Bernhard”. En R. Hernández Arias,

confluencia entre Thomas Bernhard e Lois Pereiro: “Bernhard, Trastorno, Thomas, Bernhard, teño / Un vestixio, Bernhard, de Wittgenstein en ti”. A mención a *Trastorno* (*Verstörung*, 1967) e ó Hochgobernitz son significativas, porque a partir destes elementos o poeta incide no binomio “xenio-loucura” a partir do retrato do seu protagonista. En canto ó mecanismo poético utilizado cabe destacar que Lois Pereiro opta pola repetición do apelido “Bernhard” para reafirmarse na súa homenaxe, xa que a reiteración é unha das técnicas narrativas máis frecuentes na creación do autor austríaco¹¹.

Por outra banda, a *Conversa ultramarina*, o diario que lle escribe a Piedad Cabo en 1995, evidencia, do mesmo xeito ca toda a súa produción literaria, o gusto do autor pola literatura europea. Así, Strauss, Valéry, Carver, Brecht, Joyce, Leopoldo María Panero, Chejov, Manrique, Bukowski, Bernhard... son tamén partícipes das vivencias que retrata o autor no seu diario. As alusións a Thomas Bernhard son máis frecuentes na primeira parte da conversa: “«A veces levantamos la cabeza y creemos que tenemos que decir la verdad o la aparente verdad, y la volvemos a bajar. Eso es todo». ENDE. (*El sótano*, T. Bernhard) [...]” (Pereiro, L., 2011, p.527); “No muíño, con Pedro e Margarita [...] Vemos todo o que desfixo a riada de inverno máis [...] e nós sentamos e escoitamos o rumor do río: qué repouso para os sentidos, qué maxia. Faime lembrar Trastorno, e Ana mais eu falamos baixiño para non espertar ó río” (Pereiro, L., 2011, p.537); “Empezo a descubrir cousas que nin sequera eu podería imaxinar. Como dicía Bernhard: «Todo o que existe é máis terrible que o que vostede describe». Ó final quedamos todos a durmir alí... Unha porta máis vaise entreabrindo” (Pereiro, L., 2011, p.540).

Un ano despois da redacción de *Conversa ultramarina*, Lois Pereiro publica en *Luzes de Galiza* o ensaio “Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia”, un texto dividido en seis seccións nas que o autor analiza e critica a situación histórica e política do seu tempo. Para a exposición da súa proposta, o autor alude ós grandes persoeiros, tanto da política –Kropotkin, Castelao, Bóveda, Bakunin, Engels, Marx, Trotsky, Lenin...–, como da literatura –Chejov, Esquilo, Shakespeare, Dylan Thomas, Eliot, Pound...–. Xa avanzado o ensaio, o autor reflexiona sobre a veracidade da poesía: “A verdadeira Poesía nunca minte, por ferinte que sexa. Quen crea algo sen intencións perversas é inocente da súa posible perversión. Bernhard, Becket [sic], Cioran, [...] tiñan razón, tamos [sic] razón” (Pereiro, 1996, p.18). Nesa “poesía da verdade” inclúe a Thomas Bernhard, a quen cita para explicar que “[...] a verdade é que «na miña vida nunca vin máis que tolos e enfermos¹²» (Bernhard)” (Pereiro, 1996, p. 18). Deste xeito, Lois Pereiro insiste en que a dor, a enfermidade e o mal existen para axudar a que a beleza e o pracer sexan máis brillantes, polo que non se debe evitar a parte escura de cada cousa.

2. Náufragos do paradiso

A finais da década dos setenta, Lois Pereiro comeza a escribir o que será a súa única novela, titulada *Náufragos do paradiso*, un texto que aparece por primeira vez na revista *Luzes de Galiza* en 1997. A novela está dividida en oito partes que xiran en torno ós cinco personaxes que protagonizan a obra: Bernal, Lisania, Mimsi, Helena e Aián, representacións do autor e dos amigos máis íntimos de Monforte (Pereiro, X.M., 2011a, p. 12). O texto está estruturado a partir da fragmentación do discurso narrativo. Os acontecementos

¹¹ “O crime da túa maxia, prosa insistente e rítmica, deliberadamente enaxenada nesa xenial xeometría da variación da frase ou o retorno” (Pereiro L., 1985, p.26).

¹² Frase enunciada polo príncipe Saurau, personaxe principal da novela *Trastorno*.

non se desenvolven de xeito lineal, senón que se presentan a partir de amplas descrições e dunha unidade mínima de acción. A voz que relata os acontecementos é omnisciente e aínda que coñece de antemán os sentimentos e os pensamentos máis profundos dos personaxes, non exerce un control absoluto sobre a historia, senón que lle cede a pulsión narrativa ós seus protagonistas, pasando dun narrador omnisciente a un primeira persoa (Gegúndez, 2011, p.70). O rexistro lingüístico utilizado por Lois Pereiro fusiona poesía e narración, non só porque introduce personaxes presentes na súa produción poética –Mimsi e Helena¹³–, senón tamén porque utiliza figuras retóricas como a metáfora, o paralelismo, o asíndeto e o símil, entre outras.

En canto ó cronotopo, a novela non proporciona datos moi concretos sobre o tempo e os espazos onde se desenvolven as accións, senón que se sitúa alén do real, nun ambiente onírico de espazos sen tempo que, como afirman Calvo e Gegúndez (2011, p.37), aproxima o texto ó surrealismo. Porén, advertimos un claro predominio polos espazos interiores, por estancias onde todo está vetado, incluso a existencia. O mundo exterior, vinculado á morte e á enfermidade, presenta unha dicotomía entre o urbano e o rural. Por unha banda, a cidade está aniquilada pola enfermidade, pola luz glaciada da modernidade. En troques, o espazo natural que se retrata en *Náufragos* é alleo ó protagonista, quen sente estranxeza de volver a aquel lugar de “seres vivos cada vez máis mortos”.

O texto tampouco proporciona datos concisos sobre a temporalidade. Non obstante, son significativas as reflexións dos personaxes sobre o pasado e sobre un presente e un futuro que é “por forza alleo a eles”. Esa cronoloxía ausente no texto súplase coas constantes referencias a fenómenos atmosféricos e naturais –vento, xeadas, frío, montañas, terra– e cunha predilección pola nocturnidade, característica principal do mundo exterior. Novamente a inmersión dos personaxes neses espazos lóbregos –como os bares, ateigados de fume– vinculan a novela co onirismo ó que faciamos referencia con anterioridade. Os personaxes da novela están marcados polo infortunio, a enfermidade, a frustración amorosa, a violencia, a morte. É fundamental destacar a este respecto a importancia da corrente de pensamento, que transporta ó lector á propia mente dos personaxes, onde se desenvolve a trama nalgúns fases da obra (Gegúndez, 2011, p. 70). Deste xeito, *Náufragos* convértese nun memento mori incesante, onde a posibilidade de salvación é imposible e esa outra dimensión non é un consolo transcendente.

Se analizamos a novela en conxunto observamos que *Náufragos do paradiso* bebe das debilidades literarias do autor, xa que nela advertimos a presenza dalgúns das súas lecturas da época, dende Gustave Flaubert, James Joyce, Virginia Woolf ata Thomas Bernhard. Como explica Xosé Manuel Pereiro (2011a, p.12): “Escribir é unha maneira de asumir e expresar o que se le. De aí que Lois dese saída a toda esa inxesta de narrativa, fundamentalmente centroeuropea, en *Náufragos do paradiso*”.

¹³ Na obra *Poemas para unha loia*, o autor alude a Mimsi Foer no poema “Desfile sobre pasos brillantes e cadavres”: “Mimsi Foer, esa gata desprumada, / Dalta Minoi, cánta ignorancia / no coro que te observa” (Pereiro, L., 2011b, p.74). Outro personaxe de *Náufragos*, Helena, tamén está mencionada nestes versos de xuventude: “Helena Brigador / e o traballado corpo, / a face protexida por un velo / e unha inclinación de amor no resto de costumes” (Pereiro, L., 2011b, p.78).

3. *Náufragos do paradiso* e a narrativa de Thomas Bernhard

Do mesmo xeito que documentabamos os vestixios da figura e da obra do austríaco na produción lírica, ensaística e xornalística de Lois Pereiro, das páxinas de *Náufragos do paradiso* zumega tamén a presenza dese “apóstolo de suicidas” que foi Thomas Bernhard. Moito ten reparado a crítica na posible analoxía entre o personaxe de Bernal e Thomas Bernhard, non só pola similitude entre o apelido dun e o nome do outro, senón tamén pola integración do personaxe nun mundo carente de esperanza marcado pola morte. Ademais, Lois Pereiro elabora o seu discurso narrativo integrando citas da literatura do austríaco. É para nós significativo o retrato que o autor fai de Bernal, que nos lembra e nos aproxima ó carácter áspero e mordaz de Thomas Bernhard¹⁴. Ademais, nunha pasaxe da novela, o narrador introdúcese nos pensamentos de Bernal: “Distracción, creación: “Un, deux, trois toi et moi et notre fois... Ah, Bernal, mon frère” (Pereiro, L., 2011a, p.40). Ese seu (espírito) irmán reflexiona en alemán: “Ich habe die Nase Voll¹⁵”.

A caracterización do personaxe é un dos puntos de confluencia entre a narrativa de Thomas Bernhard e a de Lois Pereiro. Ambos autores introducen a prototipos marxinais, nihilistas, solitarios, enfermos, que desdeñan a existencia e que, tomando como referencia a expresión dantesca “Lasciate ogni speranza, voi ch’ entrate”, perden toda a esperanza no momento de entrar nese inferno que é a súa vida. Así Strauch, Saurau, Konrad; así Glenn Gould, así Roithamer. É tamén relevante o tratamento do personaxe feminino. As tres mulleres da novela de Lois Pereiro –Mimsi, Helena e Lisania– son representacións dun erotismo que resulta do fracaso do amor e da sexualidade, dunha beleza que ten como característica principal a degradación: “Todo era morbosos, pero frágil e atractivo coma o froito podre” (Pereiro, L., 2011a, p.29). A frustración sexual está reflectida de xeito máis obvio na relación homosexual entre Lisania e Helena. A violencia vinculada á feminidade é un motivo temático recorrente, presente en varias pasaxes da novela; unha delas no momento en que Bernal observa o baño de Helena e Lisania na praia e pensa en violalas ou ben ó final da obra, cando Aián e “F.”, o irmán de Helena, maltratan a Lisania.

A muller na narrativa de Thomas Bernhard está descrita como un “ser traizoeiro por natureza”. O papel que xoga dentro do conxunto narrativo está subordinado, non só ó mundo que xira en torno a elas, senón tamén á importancia do home do que dependen, á frustración existencial e á propia mediocridade. Entre moitos exemplos citamos á pousadeira de *Trastorno*, morta en mans do mineiro Grössl; a asasinada muller de Konrad de *Das Kalkwerk* (*La Calera*, 1970); Joana, a infortunada actriz e bailarina de *Holzfällen* (*Tala*, 1984) ou a señora Auersberger, sempre á sombra do seu marido. O absurdo existencial que presenta tanto a obra bernhardiana coma a de Lois Pereiro está provocado pola fascinación por unha existencia invivible.

O tratamento dos espazos e a simboloxía natural é outro dos nexos entre *Náufragos do paradiso* e a narrativa bernhardiana. Ambos autores presentan unha dicotomía entre o mundo natural e o mundo urbano. A maior parte de *Náufragos do paradiso* transcorre nun único espazo urbano, sombrío, frío, morto. En palabras de Mimsi: “- Cando vexo o esqueleto de luz da cidade pola noite, teño a sensación de estar diante dun glaciar” (Pereiro, L., 2011a, p.57). Xa avanzada a novela, os protagonistas reúnen para viaxar

¹⁴ “No es fácil saber si Bernhard buscaba los escándalos o era su forma de ser la que los provocaba inevitablemente. Lo que es indudable es que, sobre todo en sus últimos años de vida, disfrutaba de ellos. Toda su carrera estuvo jalonada por procesos, polémicas, secuestros judiciales y prohibiciones, que culminó en el escándalo nacional que causó el estreno de su obra teatral *Heldenplatz* [...]” (Sáenz, 1996, p.95).

¹⁵ A tradución aproximada sería: “Estou ata os collóns”.

a unha cidade da que unicamente coñecemos a inicial, “C.”, un lugar insomne e labiríntico: “Chegaban xa, coa luz multiplicada espallando a xeadada. Helena apagou os faros para ver mellor C., a súa visión etérea onde mil luces, dando a benvinda ó insomnio, latexaban. Ás escuras, conducindo, a estrada era mentira, un labirinto, dez segundos sen tempo” (Pereiro, L., 2011a, p.81).

Pola súa banda, Thomas Bernhard é, por excelencia, o detractor do mundo urbano. A súa crítica a Salzburgo e ó Estado austríaco é unha constante na súa narrativa. A cidade enferma, falsa, pérfida e mortal na que experimentou o terror do nacionalsocialismo está retratada, entre outras obras, en *El origen*. Porén, nunha pasaxe posterior da mesma novela o protagonista evidencia unha profunda antítese “amor-odio” contra ese espazo devastado: “Sin embargo, la fealdad y la degradación, que progresaban rápidamente en esa ciudad [...] le daban de pronto rasgos humanos, y por eso pude amar realmente con fervor, y amé con fervor, a esa ciudad mía, sólo en esa época, ni antes ni después” (Bernhard, 1985, p.66). Salzburgo aparece tamén como pano de fondo doutras novelas, como por exemplo *Der Untergeher* (*El malogrado*, 1983), na que o protagonista narra as sensacións do seu amigo Glenn Gould ó chegar á cidade da música.

O espazo natural é outro dos vínculos entre a proposta de Lois Pereiro e a de Thomas Bernhard. En *Náufragos do paradiso* o mundo natural de Briceis (a aldea natal de Bernal¹⁶) está vinculada á decadencia e á morte: “Os seus pasos resoaban no ar cego, xordo, morto. Abriron unha fiestra e voou algo invisíbel coma o pestanexo dunha resurrección. O ar entrou cunha folla de freixo e catro pingas mornas, mortas” (Pereiro, L., 2011a, p.52). Ademais, a Natureza e os seus fenómenos –o vento, o frío (xeadada)– actúan contra os protagonistas e anticipan o desastre: “Aíán ve por un destes reflexos que a tebra esmalta con pinceis cegos, sentindo na súa calma as xeadas de mil anos” (Pereiro, L., 2011a, p.24); “(Se o vento, a máis forte e inqueda demostración da Natureza, a máis humana e irreal, chegase a fundirnos no optimismo, na felicidade eufórica que tingué a nosa pel coa pátina xeadada e sensual do seu movemento traxicamente sen destino” (Pereiro, L., 2011a, p.27).

Na narrativa de Thomas Bernhard advertimos tamén a presenza desa natura morta. Na súa primeira novela, *Helada*, a rexión de Weng está descrita como un lugar de proliferación do mal, de morte e de enfermidade. Para o pintor Strauch, a Natureza é o centro da dor, que actúa, axudada por unha xeadada todopoderosa, en constante tensión contra o ser humano: “[...] la Naturaleza no quiere otra cosa que medir sus fuerzas entre dos seres humanos [...] se trata de una brutal violencia súbita, favorecida por el tiempo atmosférico, que excluye para sus fines la razón y el talante y todas las ideas” (Bernhard, 2014, p.247). A este respecto, é representativo o poder que exerce a Natureza noutras novelas de Bernhard, como por exemplo *Trastorno*.

A predilección polos espazos interiores é outro dos elementos que aproximan a narrativa de Lois Pereiro e a de Thomas Bernhard. Por unha banda, *Náufragos do paradiso* transcorre en lugares que potencian esa atmosfera onírica que caracteriza o texto, por exemplo, a habitación de Aíán, descrita na primeira parte da novela. Os bares e o seu fume ambiental están tamén representados no texto de Lois Pereiro, sempre nun contexto de nocturnidade. Na narrativa de Thomas Bernhard tamén observamos esa preferencia polos lugares interiores. Entre moitos exemplos, destacamos tres lugares fundamentais: Hochgobornitz, o castelo de Saurau, un lugar que provoca enfermidade –loucura– e induce ó suicidio; a bufarda de Höller,

¹⁶ Lois Pereiro comparte co seu personaxe ese espazo común, Briceis, representación da vila luguesa do Incio e das súas parroquias (O Viso, Goó...), de onde procede a familia do autor.

na que se suicida o malogrado Roithamer de *Corrección* e o “sillón de orejas” da Gentzgasse (*Tala*), onde o narrador analiza os últimos trinta anos. A estratexia narrativa que propón Bernhard nestas novelas é a da espacialización do tempo, que impón unha serie de lugares que exercen un poder rotundo sobre o tempo e a existencia do personaxe.

Outro punto de confluencia entre as dúas propostas é o diálogo interartístico, que fusiona a literatura con outras artes, como por exemplo a música ou a pintura. En *Náufragos do paradiso* documentamos, entre outras, as referencias á imaxe exánime da Ofelia de Millais, a ollada mártir da Gioconda de Leonardo, a música *post-punk* da banda británica PIL ou a alusión ó compositor austríaco Anton Webern, un dos máximos representantes da música dodecafónica. Por outro lado, na narrativa bernhardiana tamén ten cabida este diálogo, xa que nela observamos a dualidade xenio creador-loucura do pintor Strauch de *Helada*, o virtuosismo musical de Wertheimer ou Glenn Gould de *El malogrado* ou as referencias pictóricas de *Tala* –os tapices de Fritz, *O berro* de E. Munch–, enmarcadas nun contexto absolutamente musical representado polo matrimonio Auersberger.

Ademais, ambos autores apostan polo diálogo interliterario. A respecto de *Náufragos do paradiso* destacamos dúas referencias, a primeira delas a W. Shakespeare: “[...] deixándose levar cara a unha noite que xa cheiraba a podre, coma algo en Dinamarca entre os muros do castelo de Elsinor” (Pereiro L., 2011a, p.95) e a segunda, e máis obvia, a Thomas Bernhard, non só pola cita expresa *Trastorno*: “Cada día construíame totalmente e voltaba a destruírme por completo” (Pereiro L., 2011a, p.52), senón tamén pola coincidencia das estrañas circunstancias que rodean as desaparicións tanto de Bernal como do pintor Strauch de *Helada*. Lois Pereiro define a Thomas Bernhard como un escritor único e inimitable, sen sucesores nin escolas (Rivas, 1997), pero as referencias literarias na súa obra serán fundamentais. Así podemos documentar nas súas páxinas os vestixios de Novalis, Henry James, Woolf, Valéry, Pavese, etc., aínda que non de xeito tan expreso coma na creación de Lois Pereiro.

En páxinas anteriores deste estudo mencionamos a importancia da corrente de pensamento, tanto en *Náufragos do paradiso* como na narrativa bernhardiana. A filosofía está moi presente nas dúas propostas. Ademais da profunda admiración dos dous autores por L. Wittgenstein, Pereiro e Bernhard manifestan a súa predilección pola “Estética do pesimismo”. Por unha banda, en varias pasaxes de *Náufragos do paradiso* o narrador reflexiona sobre a ausencia de Deus: “E o intento, nun mundo, sen deuses, de atopar o pracer nas formas máis fráxiles e microscópicas da vida” (Pereiro, L., 2011a, p.27). Ademais, o prototipo nietzscheano de “superhome” está tamén presente, xa que a voz fala dun “ser omnipresente e inamovible” que podería estar retratado no personaxe de Aián: “Tamén Aián viu na escena algo necesariamente triste, xordamente imaxinado por algún ser de natureza inamovíbel, presente en todo acto. Pensaba ás veces se non sería el aquel ser cruel e mudo” (Pereiro, L., 2011a, p.31). O pensamento de Sigmund Freud está tamén presente, de xeito máis nítido ó comezo da terceira parte, cando fala de Bernal: “Bernal espectador, na seguridade tóxica de non formar parte de nada, de non ser máis que un feixe de pensamentos saíndo do corpo, a suor da Razón, sentindo o frío inerte da ausencia de pracer. A nostalxia da morte, do primeiro sono, uterino” (Pereiro, L., 2011a p.38). En *Náufragos*, como apuntabamos ó comezo deste apartado, observamos tamén a presenza dos filósofos do pesimismo, Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Blaise Pascal (1623-1662). O pensamento de Schopenhauer queda retratado neses personaxes profundamente pesimistas, quen acceden ó coñecemento de si mesmos mediante a introspección; na concepción da vida como sufrimento; na autonegación do individuo, que participa nesa absurda experiencia da nada, ou na idea da ausencia de deus. Non obstante, a non aceptación do suicidio como opción para acabar coa vontade é un elemento que distancia a obra de Lois Pereiro da filosofía do alemán. O pensamento de Pascal, por outra banda, está presente no texto a través deses individuos marcados pola desgraza, que evitan pensar en si mesmos para non pensar na morte.

No exercicio de Thomas Bernhard documentamos de xeito máis evidente a presenza da filosofía. Coincide co pensamento de Pascal na afirmación da desgraza do ser humano, un ser humano que neste caso non recorre a deus para a súa salvación, senón ó suicidio –ou alomenos á reflexión do suicidio como saída-. Ademais, tras unha aproximación ós espazos narrativos observamos que toma do francés a idea de que o universo comprende ó home a través do espazo, porque ese espazo é parte indivisible do home. Por outro lado, o suicidio e a autonegación do eu afastan a Thomas Bernhard de Schopenhauer, pero comprobamos que a súa narrativa integra, por outra banda, a un prototipo de ser humano pesimista, manifestamente ateo, que comprende que toda a súa vida é esencialmente sufrimento. Porén, o seu biógrafo e principal tradutor ó castelán, Miguel Sáenz (1996), defende que a lectura filosófica de Bernhard, non tanto o seu interese polas teorías do pensamento, é superficial.

A simboloxía é tamén un punto de confluencia entre *Náufragos do paradiso* e a narrativa de Thomas Bernhard, xa que no exercicio de Lois Pereiro observamos motivos utilizados xa anteriormente polo escritor austríaco. Ademais da xeadá, tanto en *Náufragos* como en *Helada* observamos o símbolo da porta xiratoria como transporte ó mundo da tebra, a néboa, o frío: “Bernal ollaba a porta xiratoria, fixándose no punto onde os que saían se perdían rápido. E a idea de que os corpos caían na máis negra inexistencia divertía” (Pereiro, L., 2011a, p.39); “El futuro está muy lejos. Y, sin embargo, está a la puerta. ¿Atravesar esa puerta? ¿Cómo? ¿Cómo armarse para atravesar esa puerta que conduce a la oscuridad o, incluso, se abre sobre ella?” (Bernhard, 2014, p.201).

Conclusión

Tras a lectura de *Náufragos do paradiso* de Lois Pereiro observamos que o texto rompe coa tradición narrativa clásica e se erixe como un exercicio de renovación sen precedentes. Do mesmo xeito que na súa produción poética, ensaística e xornalística, das páxinas da novela zumegan incontables referencias á literatura e ó pensamento europeo. Así, o galego, o inglés e o alemán, entre outros idiomas, conviven nunha mesma realidade agónica, todas eles reflectindo o seu propio código estético e emocional. A este respecto, a realidade multilingüe de Lois Pereiro convérteo na perfecta representación do home contemporáneo ó que aludía o seu admirado Ezra Pound. Deste xeito, aínda que non exclusivamente, documentamos a presenza da narrativa de Thomas Bernhard no exercicio literario de Lois Pereiro. Bernhard é introducido na novela como un *náufrago* máis, non só pola suposta analoxía co personaxe de Bernal, senón tamén porque no texto documentamos motivos, temas e prototipos xa utilizados na súa narrativa. Bernal, Mimsi, Helena, Aián e Lisania están continuamente asexados pola morte, así como polo pensamento do suicidio e a enfermidade. Tanto Lois Pereiro como Thomas Bernhard non evitan representar a parte escura das cousas: as imaxes da dor, do fracaso, da morte, todos eses dramas que o ser humano padece e que serven, segundo afirma o autor na súa “Modesta proposición”, para axudar a que a beleza e o pracer sexan máis brillantes. A tensión entre o rural e o urbano e os espazos herméticos, pechados, que inducen á loucura e ó suicidio están representados na narrativa de Thomas Bernhard e son trasladados posteriormente á novela de Lois Pereiro. O autor introduce os seus *náufragos* nun mundo no que a existencia é un sufrimento absurdo.

Lois Pereiro e Thomas Bernhard eríxense como escritores, cada un nun contexto distinto, en épocas marcadas por cambios políticos, sociais e culturais e optan por romper coa realidade mediocre e censurada na que viven, apostando pola renovación dunha creación literaria que dialoga con outras artes, como a

pintura e a música. Así, en *Náufragos do paradiso* observamos esa fusión entre tradición e modernidade a partir das referencias musicais e pictóricas proporcionadas polo autor. Ese diálogo non é menos importante na proposta de Thomas Bernhard. A educación musical inculcada polo seu avó durante a nenez, frustrada posteriormente polo horror do nacionalsocialismo e polo cinismo dos círculos da arte austríaca, está retratada nas súas novelas, non só nas cinco obras que conforman a súa autobiografía, senón tamén noutras posteriores como as xa referidas. A enfermidade, a dor e o asexo permanente da morte provoca que os dous autores aposten pola filosofía do pesimismo e pola creación de personaxes marcados pola desgraza dunha existencia invivible.

En conclusión, en canto a exercicio de renovación do xénero, quixemos destacar a importancia de *Náufragos do paradiso* dentro da nómina da narrativa galega contemporánea, así como a estética orixinal e inigualable e o vasto coñecemento que Lois Pereiro tiña da literatura e da existencia. Deste xeito, *Náufragos do paradiso* é, para nós, o retrato agri doce dese brillante narrador que Lois Pereiro puido chegar a ser.

Bibliografía

- Bernhard, T. (1985) *El origen*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Miguel Sáenz.
- Bernhard, T. (2014) *Helada*. Madrid: Alianza. Traducción de Miguel Sáenz.
- Calvo, J. L.; Gegúndez López, C. (2011) *O negro leite da aurora. Viaxe á xeografía lírica de Lois Pereiro*. Noia: Toxosoutos.
- Forte, C. (1989) “Introducción. Thomas Bernhard”. En *Los comebarato* (pp. 8-56). Madrid: Cátedra.
- Gegúndez López, C. (2011) “*Náufragos do Paradiso*, “Mónstruo oximorónico” sen ataduras”. *Boletín da Real Academia Galega*, 372, pp. 69-81.
- Janeiro, D. (1996, 25 xaneiro) “Lois Pereiro: ‘A poesía sálvame do meu espírito’”. *O Correo Galego, Revista das Letras*, p.3
- Lopo, A. (2011) *A palabra exacta: biografía de Lois Pereiro*. Vigo: Galaxia.
- Patiño, A. (2010) *Lois Pereiro. Radiografía do abismo*. A Coruña: Espiral Maior.
- Pereiro, L. (1985) “Thomas Bernhard, o móvil do suicidio”. *La Naval*, 0, p.26.
- Pereiro, L.(1996) “Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia”. *Luzes de Galiza*, 27, pp. 14-18.
- Pereiro, L. (2011a) *Náufragos do paradiso*. Vigo: Galaxia.
- Pereiro, L. (2011b) *Obra Completa*. Edición bilingüe, D. Salgado (trad.) Barcelona-Santiago de Compostela: Libros del Silencio -Xunta de Galicia.
- Pereiro, X. M. (2011a) “Limiar: Unha novela quizais inacabada, pero non incompleta”. En L. Pereiro (Ed.) *Náufragos do paradiso* (pp. 9-19). Vigo: Galaxia, pp. 9-19.
- Pereiro, X. M. (2011b) “Introducción. El mundo que llamamos Lois. L. Pereiro”. En *Obra completa Edición bilingüe*, D. Salgado (trad.) (pp. 11-21). Barcelona-Santiago de Compostela: Libros del Silencio -Xunta de Galicia.
- Rivas, M. (1997) “A derradeira entrevista: ‘Apostei a carta máis alta’”. *Luzes de Galiza*, 28, pp. 6-10.
- Sáenz, M. (1996) *Thomas Bernhard. Una biografía*. Madrid: Siruela.



Do espazo e do tempo históricos en *Resistencia*, de Rosa Aneiros

Diego Rivadulla Costa
(Universidade da Coruña)

diego.rivadulla@udc.es

Resumen: Entre las tendencias de éxito que se han apuntado para la narrativa gallega publicada a partir de 1975 destaca la eclosión de la novela histórica, especialmente de aquella que se centra en recuperar el pasado más reciente. Es en este ámbito donde tenemos que situar a *Resistencia* (2002), novela que consolidó a Rosa Aneiros como escritora en el sistema literario gallego. La autora construye aquí un relato de amor ambientado en la dictadura salazarista y protagonizado por dos víctimas de la opresión y represión del régimen, que participan en algunos de los acontecimientos clave de la Historia portuguesa. La obra cumple buena parte de las características que la crítica atribuye a la denominada novela histórica: la narración de hechos acontecidos en un tiempo pasado, la presencia de personajes históricos, la verdad de los acontecimientos o la verosimilitud de personajes y hechos ficticios. En este caso, uno de los principales recursos de que se vale Aneiros para dotar de realismo y verosimilitud al relato es la precisa localización espaciotemporal. La autora representa y recrea un tiempo histórico convirtiéndolo en eje vertebrador de la novela hasta el punto de que ésta se estructura de acuerdo con la evolución de la Historia portuguesa. Distinguiremos las tres partes clásicas del relato –introducción, nudo y desenlace– y veremos cómo se corresponden cronológicamente con tres épocas del Portugal del siglo XX, además de comprobar cómo la Historia en *Resistencia* no es solo telón de fondo, sino que la ambientación es tan poderosa que cobra, por momentos, todo el protagonismo, condicionando definitivamente el devenir de los personajes.

Palabras clave: Rosa Aneiros, novela histórica, narrativa galega actual, historia de Portugal, salazarismo

Resumo: Entre as tendencias de éxito que se teñen apuntando para a narrativa galega publicada a partir de 1975 destaca a eclosión da novela histórica, especialmente daquela que se centra en recuperar o pasado máis recente. É nesta liña onde temos que situar *Resistencia* (2002), novela que consolidou a Rosa Aneiros como escritora no sistema literario galego. A autora constrúe aquí un relato de amor ambientado na ditadura salazarista e protagonizado por dúas vítimas da opresión e represión do réxime, que participan nalgúns dos acontecementos clave da Historia portuguesa. A obra cumpre boa parte dos trazos que a crítica vén atribuíndo á denominada novela histórica: a narración de feitos acontecidos nun tempo pasado, a presenza de personaxes históricos, a verdade dos acontecementos ou a verosimilitude de personaxes e feitos ficticios. Neste caso, un dos principais recursos de que se vale Aneiros para dotar de realismo e verosimilitude o relato é a precisa localización espazotemporal. A autora representa e recrea un tempo histórico converténdoo en eixo vertebrador da novela, até o punto de que esta se estrutura de acordo coa evolución da Historia portuguesa. Distinguiremos as tres partes clásicas do relato –introdución, nó e desenlace– e veremos como se corresponden cronoloxicamente con tres épocas do Portugal do século XX, ademais de comprobarmos

como a Historia en *Resistencia* non é só pano de fondo, senón que a ambientación é tan poderosa que cobra, por momentos, todo o protagonismo, condicionando definitivamente o devir das personaxes

Palabras chave: Rosa Aneiros, novela histórica, narrativa galega actual, historia de Portugal, salazarismo

Abstract: Among the successful trends that have been listed for Galician narrative published since 1975, the emergence of the historical novel particularly stands out, especially the one that focuses on recovering the recent past. This is where we should place *Resistencia* (2002), the novel that has consolidated Rosa Aneiros as a writer in the Galician literary system. Here, the author builds a love story set during Salazar's dictatorship. The protagonists of the novel are two victims of the oppression and the repression of the regime, who participate in some of the key events of the Portuguese history. Apart from the signs of historicity and the historical references in general, one of the main resources that Aneiros uses to provide the story with realism and verisimilitude is the accurate time-space localization. The author represents and recreates a historical time making it the backbone of the novel to the point of structuring it according to the evolution of the Portuguese history. We will differentiate the three classic parts of the story – beginning, middle, and end– and see how they chronologically correspond with three moments in the Portugal of the twentieth century. Furthermore, we will check how history in *Resistencia* is not only the background. In fact, the atmosphere is so powerful that, at times, it captures all the attention, certainly conditioning the development of the characters.

Keywords: Rosa Aneiros, historical novel, galician current narrative, portuguese history, salazarism

A pesar de os estudos dedicados á narrativa galega actual seren aínda escasos, si se teñen apuntado certas tendencias de éxito das obras publicadas a partir de 1975. Entre elas está, sen dúbida, como sinala Vilavedra (2010), a eclosión con forza da novela histórica, especialmente daquela que se centra en recuperar o pasado máis recente. Do mesmo modo que sucede coas xa coñecidas como “novelas da guerra civil” española, cuxa acción trata de recuperar o tema da contenda nacional nun exercicio de memoria e de conciencia histórica, segundo ten apuntado López Silva (2006), os narradores galegos da época democrática ambientaron tamén as súas ficcións na posguerra, na ditadura franquista ou noutros momentos clave do século XX. É nesta liña onde temos que situar a exitosa *Resistencia* (2002), Premio Arcebispo Xoán de San Clemente, onde Rosa Aneiros evoca a opresión e represión das vítimas do Portugal da ditadura de Salazar. Foi a novela que a consolidou como escritora no sistema literario galego e a primeira en que mostra unha preferencia especial, que será unha constante na súa produción novelística, por construír relatos ambientados en momentos históricos moi concretos, que a autora reconstrúe con fidelidade para cuestionalos ou, como ela mesmo ten indicado, “para botar luz e rescatar do esquezo episodios que non deben ser soterrados nunha gabia anónima da memoria colectiva”.

Concordamos con Asorey Vidal (2007) en que *Resistencia* é unha novela de compromiso, herdeira do realismo crítico, porque constitúe un percorrido pola historia recente de Portugal e amosa como a colectividade padece a tiranía do Estado Novo de Salazar. A novela é, pois, segundo Asorey, “un mural e un canto á resistencia fronte á opresión”, polo que entroncaría coa chamada narrativa de resistencia do terceiro mundo². No entanto, a obra cumpre, sen dúbida, boa parte dos trazos –actualizados recentemente por Lefere (2013)– que a crítica vén atribuíndo á denominada novela histórica, ou “nova novela histórica” de seguirmos a terminoloxía do acertado estudo de Luengo (2012): a narración de feitos acontecidos nun tempo pasado que a autora e a maior parte dos potenciais lectores non vivimos, a presenza de personaxes históricos, a verdade dos acontecementos e a verosimilitude de personaxes e feitos ficticios. Neste caso, para alén dos signos de historicidade (Freire López, 1991) e do uso de digresións históricas, cremos que o principal recurso de que se vale Aneiros para dotar de realismo e verosimilitude ao relato é a precisa localización espazotemporal. No entanto, o que pretendemos mostrar ao longo deste traballo é que a localización temporal da narración non é simplemente iso, senón que a autora representa e recrea un tempo histórico convulso converténdoo en eixo vertebrador da novela até o punto de que esta se estrutura de acordo coa evolución da Historia portuguesa.

1 Cita extraída da entrevista realizada a Rosa Aneiros con motivo deste traballo de investigación no mes de xullo de 2014. De aquí en diante *ERA* (*Entrevista a Rosa Aneiros*).

2 Como a de Aneiros, a narrativa de resistencia “proporciona una análise histórica máis desenvolvida das circunstancias da dominación económica, política, cultural e da represión” (Harlow, 1993, p. 111).

Cun narrador onisciente e valéndose da técnica do *flashback*, *Resistencia* narra a historia de Dinís e Filipa desde o seu nacemento nos anos 40 do século pasado -o del froito da relación furtiva e ilexítima de Isaura e Antonio Gonçalves, que nunca o recoñecerá como fillo e acabará suicidándose pola frustración, e o dela do matrimonio entre Rui Rodrigues, próspero empresario cun negocio de comercio transoceánico, e Inés- até 1994, ano en que comeza e finaliza a narración. Os protagonistas coñécense e namóranse no verán de 1959 na vila mariñeira de San Pedro de Moel, onde Dinís vive e Filipa veranea coa súa familia. Porén, a vida -e o réxime salazarista portugués- vains levar por camiños diferentes e pór numerosos atrancos nos seus camiños. Mentres ela estuda na universidade en Coímbra, onde vive acomodadamente, el comeza a traballar moi novo como operario nunha fábrica de vidro, onde entra en contacto co movemento sindical e se inicia na loita revolucionaria. Os seus plans veranse truncados polo recrutamento deste para o exército e o seu traslado a Mozambique para loitar na guerra colonial portuguesa. Tras vivir o terror da loita, Dinís volve a casa e á fábrica, onde prepara unha revolta obreira que causará o seu encarceramento na prisión de Peniche. Ante isto, Filipa entra en contacto tamén coa oposición estudantil á ditadura, encabezando protestas e véndose obrigada ao exilio en Brasil, perdendo todo o contacto con Dinís, xa que a PIDE ten confiscados os centos de cartas que este lle escribe. Tras unha longa estadía en prisión e o trunfo da Revolución dos Cravos no 74, o protagonista é liberado e volve á súa vida até que Filipa, a causa da morte do pai, decide voltar ao país no ano 94 e descobre expostas no Museo de Peniche as misivas requisadas que o seu namorado lle escribira anos atrás. O final aberto da novela prodúcese cando unha Filipa consciente de que Dinís segue vivo e namorado dela se atopa ante un cruce de camiños que a poden levar de volta a Brasil ou de novo até San Pedro de Moel para se producir o reencontro.

A precisión espacial e temporal de *Resistencia* é unha das súas características innegábeis e, sexa dito tamén, o mellor instrumento para lograr unha historia realista e verosímil, para conectar a historia ficticia coa Historia portuguesa con maiúsculas, para unir ficción con realidade e para conseguir o reflexo da segunda na primeira. A autora localiza perfectamente todos os episodios en espazos e tempos reais e concretos e, por tanto, facilmente identificábeis. Haberá lugar para falarmos dos espazos máis adiante, mais agora ocuparémonos do tempo de *Resistencia*. O primeiro a termos en conta para o estudo temporal da novela, alén da xa mencionada precisión, é o emprego do *flashback* como técnica narrativa estrutural. As primeiras palabras do capítulo 1 (“Aquel día do verán de 1994”, R, p. 9³) encamiñanse xa nesta dirección. Aneiros pretende situarnos ao inicio da obra nunha contemporaneidade, a do ano 1994, que dará lugar a unha ollada retrospectiva que constitúe toda a historia central. Esta localización contemporánea será retomada nos capítulos finais -35 e 36- para pechar o relato. No entanto, todo o núcleo da obra -que consideramos do capítulo 8 (finais do 7) até o capítulo 34- constitúe, pois, un *flashback* formado pola historia de Dinís e Filipa, os protagonistas, desde que se coñecen en 1959 até o desenlace en 1994.

Podemos afirmar, por tanto, que o tempo da novela é, fundamentalmente, o da segunda metade do século XX, desde os anos 50 até os 90. Esa é a localización temporal da historia. Porén, atopamos en *Resistencia*, tras o capítulo 1 que nos situaba no 1994, e até o capítulo 8, onde comeza o núcleo da historia, unha serie de episodios introdutorios -do 2 ao 7- que funcionan a modo de presentación das personaxes protagonistas e dos espazos clave para o desenvolvemento da novela. Deste modo, a partir do segundo capítulo, a autora preséntanos San Pedro de Moel⁴, a Marinha Grande⁵ e o

3 Citaremos a novela, de aquí en diante, pola edición de 2013 recollida na bibliografía e referirémonos a ela coa abreviatura R, seguida do número de páxina correspondente á cita.

4 Pequena vila costeira de case 400 habitantes, pertencente á freguesía e concello da Marinha Grande, en Portugal. Está situada a cen quilómetros de Coímbra polo norte e a douscentos da capital, Lisboa, polo sur.

5 Cidade portuguesa pertencente ao distrito de Leiria, rexión Centro e sub-rexión do Pinhal Litoral, con cerca de 10.500 habitantes. É sede dun municipio de 38.681 habitantes (2011), subdividido en tres freguesías.

Pinhal do Rei⁶, os que serán os tres escenarios fundamentais da trama. As presentacións das personaxes, pola súa banda, realízanse tamén a través da técnica da analepse, que pode retrotraernos nestes capítulos iniciais aos anos vinte, para contarnos o nacemento de Isaura ou Rui Rodrigues, ou aos corenta, para situarnos na chegada ao mundo de Dinís e Filipa.

Como ten sinalado Luengo (2012), o escritor de novela histórica emprega o marco histórico baseado en datas, lugares, imaxes e episodios coñecidos para reconstruír o pasado ou o infra-pasado de personaxes ou grupos ficticios. A través desa representación do pasado portugués do século XX que constitúe *Resistencia*, das referencias que se fan a el a través de longas digresións históricas ou de breves alusións a personaxes, organismos e Institucións reais, podemos establecer unha evolución cronolóxica paralela da Historia de Portugal e do relato ficticio da novela. O seguinte cadro cronolóxico permitiranos aclarar a localización temporal de cada parte e estudar o desenvolvemento da trama á par do da realidade portuguesa do pasado século, alén de ver como a localización temporal, histórica, aquí non é só pano de fondo:

Comezos década dos 20: Historia de Remédios e nacemento de Isaura		1920	I República (1910-1926)	Anos 20: grave crise en Portugal
Anos 20: nacemento Rui e Filipa Rodrigues		1926	Ditadura militar (1926-1933)	1926: golpe do Xeneral Gomes da Costa
Anos 30: os Rodrigues estudan en Lisboa. Morte de Filipa	Capítulos 2-7 Presentación das personaxes e espazos	1933		1932-1933: Salazar convértese en presidente do Consello e a Constitución do 33 converte a ditadura militar no réxime do Estado Novo.
1940: nace Dinís				1950: mudanzas sociais e crise económica
1945: nace Filipa				Anos 50-60: crise do goberno, terremoto delgadista (1958), golpe da Sé, fuga de Cunhal de Peniche e Operación Dulcinea (1960). 1961: comezo da guerra colonial en Angola, Guinea e Mozambique
1959: os protagonistas coñécense en San Pedro de Moel e namóranse	Capítulos 7-9 Dinís e Filipa coñécense e comeza a súa historia	1959		
1963: Dinís é reclutado polas Forzas Armadas e parte a Mozambique	Capítulos 10-11 Dinís na guerra en Mozambique	1963	Estado Novo: Oliveira Salazar (1933-1968)	
1966: Dinís regresa, encontro con Filipa e achegamento ao comunismo	Capítulos 12-16 Volta á Marinha Grande e preparación da revolta na fábrica	1966		
1968: revolta na fábrica de vidro da Marinha Grande e prisión de Dinís en Peniche. Fuxida a Río de Xaneiro	Capítulos 17-31 Prisión de Dinís en Peniche e exilio de Filipa no Brasil	1968	Estado Novo: Marcelo Caetano (1968-1974)	1968: incapacidade de Salazar e substitución por Marcelo Caetano
1971: morre dona Leonor				1973: o inmovilismo e a pesada carga da guerra colonial provoca a aparición do “movimento dos capitáns” (MOFA)
1974: Revolución e posta en liberdade dos presos políticos. Dinís volve a casa	Capítulos 31-36 Regreso de Dinís á Marinha Grande e evolución da democracia	1974	Época democrática (1974 - ...)	1974: Revolución dos Cravos e caída do réxime ditatorial
1994: morre Rui e Filipa regresa coas cinzas a Portugal. Visita ao Museo de Peniche e fin da historia	*Cap. 1: Dinís ao comezo da novela	1994		1976: Constitución e primeiras eleccións democráticas coa vitoria do PSP 1986: entrada na CE

6 O Pinhal do Rei, Mata Nacional de Leiria, ou Pinhal de Leiria é un bosque portugués que ocupa 11.080 hectáreas da costa atlántica. Abrangue as freguesías da Marinha Grande e Vieira de Leiria.

Rivadulla Costa, Diego (2016) “Do espazo e do tempo históricos en *Resistencia* de Rosa Aneiros”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

Aneiros moléstase en localizar no tempo continuamente a acción e, ademais, a maioría dos acontecementos sinalados na táboa da cronoloxía portuguesa están aludidos na obra, participando en moitos deles os protagonistas do relato. Así, no capítulo 1, por exemplo, a autora retrotráenos, a través dunha analepse, a un día de abril de 1940, “nun Estado Novo que recrudecía a súa severa moralidade” (R, p. 13) para narrar o nacemento do protagonista, que vai medrando nos anos seguintes mentres asiste a mudanzas político-sociais como o fortalecemento da ditadura salazarista a comezos dos cincuenta, que provocara que “as clases altas fosen máis altas e as baixas máis baixas” (R, p. 37). No capítulo 7, para presentarnos á co-protagonista, sitúanos Aneiros en agosto do ano 1945, “duodécimo da era do Estado Novo e final da Segunda Guerra Mundial” (R, p. 53), un momento histórico convulso que ve nacer a Filipa Rodrigues, nena de ollos clarísimos e nariz pecoso.

As mudanzas estruturais producidas en Portugal desde 1950, que lentamente alterarán mentalidades, modos de vida e comportamentos da sociedade portuguesa, non evitan a profunda crise económica en que se some o país. Así, Aneiros transmite ao lector que “a comezos dos anos cincuenta, o fortalecemento da ditadura salazarista provocou que as clases altas fosen máis altas e as baixas máis baixas. Houbo fame para quen non quixo traballar arreo e luxos das colonias para quen se vanagloriou de empresas prósperas” (R, p. 37). É neste contexto dos anos 50 onde comeza o núcleo da novela, a historia de Dinís e Filipa, que se coñecen en San Pedro de Moel cando “xuño tiraba os seus mellores dardos de luz e calor naquel verán de 1959” (R, p. 56). Isto ocorría no final do capítulo 7 e até o capítulo 9 vaise ir desenvolvendo a súa historia, nos veráns de 1960, 61 e 62.

Será a finais daquel ano de 1963 cando as cousas muden para os protagonistas, que até este momento viven o seu amor sen demasiados obstáculos. Coñecemos no final do capítulo 9 que, en pleno mes de defuntos, Dinís, aos seus vinte e tres anos, recibe unha carta das Forzas Armadas recrutándoo para a guerra colonial, un dos conflitos máis escuros da Historia portuguesa do século XX. Como indica Aneiros, “a guerra nas colonias africanas comezara en 1961, tras décadas de revoltas e a tentativa absurda de Salazar de negar o evidente” (R, p. 79). Así, no momento en que Dinís é recrutado, a guerra xa hai dous anos que tiña comezado e, tal como se apunta no capítulo 11 da obra, corría 1964 cando en Mozambique comezaron as accións armadas. Sobre o desenvolvemento da loita armada dos portugueses coa Frente de Libertação de Moçambique, e sobre o ocultamento da realidade que existía en Portugal, cunha oposición interior e exterior conscientes da incoherencia da firme negativa do goberno portugués ante calquera alternativa que non fose a vitoria militar, recóllense na novela numerosas pasaxes ou digresións históricas como a seguinte:

De nada serviu toda a propaganda que os superiores do exército fixeran menosprezando o poder da organización independentista. Dicián que non eran máis que uns centos de homes dispostos a saquear e matar por unha presa de dólares, pero os soldados portugueses do Niassa sabían que non era certo. As forzas do movemento revolucionario empregaban habitualmente o sistema das emboscadas para ferir os destacamentos lusos e normalmente facían con accións de fogo nas que empregaban minas, granadas e bombas de man. Cada vez os ataques resultaban máis frecuentes por moito que xustificasen que a FRELIMO, constituída por diversos grupos facciosos, estaba a desartellarse por mor dunha descohesión interna. Xa ningún militar luso cría niso. Dende que fora creada o vintecinco de xuño de 1962 baixo o liderado de Eduardo Mondlane⁷, non fixera máis

⁷ Eduardo Chivambo Mondlane (1920-1969) foi un dos fundadores e primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), a organización que loitou pola independencia de Mozambique do dominio colonial portugués. Morreu o 3 de febreiro de 1969 ao abrir unha encomenda que contiña unha bomba, que, segundo se sospeita, tería sido preparada pola PIDE, mais nunca ficou esclarecido. O día da súa morte é celebrado en Mozambique como o Día dos Heroes Mozambicanos.

que medrar e recibir o apoio de países tan diversos como Estados Unidos, China ou Alxeria. Sabíano todo.

R, pp. 94-95

Tras vivir a loita e a morte en primeira persoa, como tantos combatentes portugueses vítimas dunha guerra que nada lles importaba, a finais de 1965, cando o protagonista “levaba xa un ano e oito meses en África” (R, p. 96), abandonaron Mozambique. Tras a longa viaxe de regreso de varias semanas e ser recibido na Marinha Grande, Dinís reencóntrase con Filipa na primavera de 1966. Nos capítulos 13 e 14 corre o ano 66 coa incorporación do protagonista ao movemento obreiro e as lecturas guiadas polo compañeiro Raúl, entre as que se encontran a revista *Avante!*, órgano do clandestino Partido Comunista. Mentres Filipa, xa unida ás loitas estudantís, se afilia tamén ao PCP en Coimbra, dinos o narrador: “chegou 1967 e foi marchando tamén coma se o tempo quedase atrancado nun muíño de auga cíclico e repetitivo” (R, p. 115). A aparición de 1968 “colleunos por sorpresa” (R, p. 118) e marcará o futuro dos protagonistas para sempre. O 17 de marzo morre Inés, a nai de Filipa, mentres que no país corren novas sobre os movementos revolucionarios que se están a producir en Europa contra réximes absolutistas. Dinís sente emoción e esperanza mentres prepara cos compañeiros, ao longo deste capítulo 15, unha revolta contra os abusos na fábrica en que traballa.

Como a propia Aneiros recolle noutra das súas digresións históricas, no ano 68 “Europa fervía como unha ola a presión con ganas de estourar e botar polos aires tanta hipocrisía e turbadores réximes absolutistas que afogaban a millóns de persoas” (R, p. 118). Son, efectivamente, anos convulsos en Europa, polo “Maio francés” do 68, a ola de axitación no occidente europeo e nos EE. UU. ou a “Primavera de Praga”. No entanto, a revolta obreira, narrada no capítulo 16, fracasa e Dinís, aínda que se salva de ser fusilado, acaba preso xunto con outro compañeiro. Tal como dá conta Aneiros (R, p. 126), o 4 de setembro de 1968, Salazar, con 79 anos, foi vítima dun hematoma cerebral e, ante a incapacidade para gobernar, o Consello de Estado nomea a Marcelo Caetano como presidente e sucesor. Era o inicio do “marcelismo”, que comezou con grande apoio debido a promesas e esperanzas reformistas que se irán vendo frustradas nos anos seguintes, de acordo coa inmutabilidade propia do réxime (Rosas, 2006, p. 83). Así introduce a autora nese capítulo 16 o episodio da folga, que viría provocado polo momento de inestabilidade política:

Os preparativos estaban rematados en agardando o momento idóneo, e ese intre chegou en setembro. António de Oliveira Salazar sufriu unha trombose coronaria e, cando Portugal quería crer que acabara o seu pesadelo particular, Marcelo Caetano foi elixido como substituto no Consello de Presidencia. O balbordo ocasionado polos cambios políticos permitiulles moverse con certa tranquilidade.

R, p. 126

Volvendo á trama narrativa, a partir do capítulo 17, o protagonista é encarcerado en Peniche, unha das prisións políticas da ditadura⁸, segundo a autora a “actual fortaleza onde Marcelo Caetano, e antes Salazar, confina os disidentes ao seu réxime fascista” (R, 163). Precisamente a este episodio da prisión en Peniche, Aneiros dedica amplas digresións explicativas coma esta que pon en boca de Filipa no capítulo 20:

Sabía xa que Peniche era unha vila mariñeira do sur situada nunha antiga illa unida á terra por unha lingua de area. [...] Daba acubillo a unha prisión militar de alta seguridade ben afamada pola súa inaccesibilidade.

8 Como sinala Rodríguez Gallardo (2011), entre as prisións políticas especiais do Estado Novo destacaron a Cadeia do Aljude de Lisboa, o Forte de Peniche, a Colónia Penal de Tarrafal e o Forte de Caxias

Equidistante a oitenta quilómetros de Lisboa polo sur e á Marinha Grande polo norte, poucas persoas conseguiran fuxir de alí, entre eles o camarada Álvaro Cunhal, contábanlle a Filipa entusiasmados os membros da resistencia. [...] Dician que a vida entre os seus muros era un inferno de sol, salmoira e humidade. Dician que as visitas estaban absolutamente controladas⁹. Dician que os compañeiros presos sufrían todo tipo de atrocidades e longos días de illamento¹⁰ no Baluarte redondo, na *Casa da água* e nas propias celas claustrofóbicas.

R, p. 154¹¹

A narración da estadía en prisión esténdese do capítulo 19 ao 31, ocupando a parte máis ampla da obra e alternándose coa descrición da nova vida de Filipa e seu pai no Río de Xaneiro, unha vez producida a ruptura da comunicación entre ambos polo requisamento por parte da PIDE das cartas que se escriben e nunca chegan ao destinatario. A separación definitiva de ambos camiños vitais prodúcese cando a moza recibe no Brasil unha misiva do cárcere de Peniche en que se lle notifica o falso pasamento do seu namorado e se lle roga que deixe de enviar correo á prisión. A situación do preso en Peniche é descrita con todo detalle, desde as torturas até as complicidades e intentos de fuga cos compañeiros reclusos, sen esquecer a localización temporal, que se volve máis difusa pola sensación de lentitude con que pasa o tempo que ten Dinís na cadea. No entanto, Aneiros sitúanos clara e concretamente no outono de 1968 no capítulo 19, en abril do 69 no capítulo 23, cando Isaura recibe a primeira carta do seu fillo e consegue ir visitalo a Peniche, en marzo de 1971 no capítulo 27, cando se anuncia a morte de Leonor e, finalmente, no capítulo 31 relata o trunfo da Revolución dos Cravos que poría fin á ditadura na tarde do 25 de abril de 1974. Esta é unha das tantas digresións históricas referidas ao episodio da revolución:

Establecido o posto de comando das forzas revoltosas no Rexemento de Enxeñería 1, na Pontinha, e difundidas as cancións *E depois do adeus* e *Grândola, Vila Morena*, que funcionaban como seña para o inicio da revolución...¹² [...] As unidades rebeldes procuraron apoderarse dos lugares estratéxicos (RTP, Radio Clube Português, Emisora Nacional, Cuartel Xeral da Rexión Militar...) da cidade de Lisboa¹³ [...] As rendicións sucedíanse coa forza das fichas de dominó que caen ó taboleiro. Os da Escola Práctica de Cabalería dirixíronse ó cuartel do Comando Xeral da GNR, no Carmo, co fin de obter a rendición de Marcelo Caetano que se refuxiara alí [...]. Despois de varios intentos de negociación, o xeneral Spínola, mandado polo MFA, entrou no Carmo e obtivo a rendición [...] esa mesma madrugada. Todo Portugal caeu rendido ós seus pés

R, pp. 252-253¹⁴

As falsas expectativas reformistas creadas pola chegada de Marcelo Caetano ao poder en Portugal víranse pronto truncadas, o que unido á cada vez máis pesada guerra colonial e a unha total oposición exterior, segundo teñen indicado historiadores como Labourdette, son as que provocan o derrubamento do réxime

9 Así o comprobaremos durante a estadía de Dinís na prisión. As visitas serán moi controladas, producíndose sempre coa presenza dos gardas, e a súa prohibición funciona normalmente como castigo aos presos.

10 Dinís será un dos presos que permanece 99 días nunha desas celas de illamento, desde a súa chegada a prisión, como nos conta narradora no capítulo 21.

11 Rodríguez Gallardo (2011) dá conta dalgunhas destas características que compartían as prisións políticas do Estado Novo, en concreto Peniche e Caxias.

12 O xornal *A República* fixera nesa mañá un breve anuncio coa fin de atraer a atención dos auditores para a emisión Limite, que a Radio Renascença transmitiría á noite (Labourdette, 2003, p. 596).

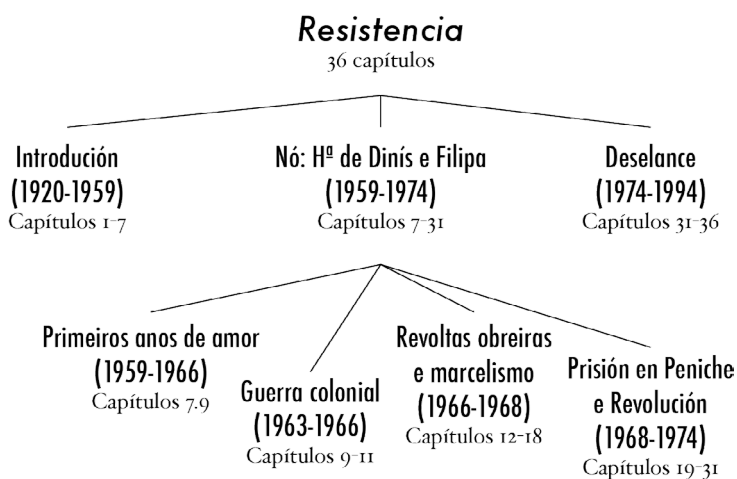
13 O plano das operacións desa noite era coordinado polo militar Otelo Saraiva de Carvalho e, tras a música de Zeca Afonso, nos primeiros minutos do día 25, o MFA dominou, efectivamente, os sectores estratéxicos da capital como a radio, a televisión, o cuartel ou o aeroporto (Labourdette, 2003, p. 596).

14 Esteves (2013, p. 92) insiste na importancia da alianza “Povo-MFA, que foi chave das vitorias da revolução portuguesa e dos seus éxitos”.

ditatorial, que virá da man dos capitáns militares organizados no MOFA ou Movimento dos Oficiais das Forças Armadas no día 25 de abril de 1974. Así o narra Aneiros ao longo dese capítulo 31, onde, como puidemos comprobar, recrea eses acontecementos históricos con precisión e rigor, referindo cada un dos movementos producidos. Resulta un exemplo significativo da poderosa representación do tempo histórico na novela, da que vimos falando ao longo da nosa intervención. É na noite do 26 de abril cando serán liberados todos os presos políticos de Peniche, como sinala a autora, “os derradeiros homes en compartir a festa da chamada Revolución dos Cravos proclamada o día anterior” (R, p. 250).

A derradeira parte do relato, a comprendida entre os capítulos 31 e 36, desenvólvese temporal e historicamente no Portugal da post-revolución e chegada da democracia. Así, coñecemos como Dinís, tras ser liberado, volta á Marinha Grande, onde encabeza o movemento sindical da fábrica onde sempre traballara, vendo como “os anos pasaron velozmente”, tanto como os cambios políticos e sociais que os abordaron nos anos 80 (R, p. 269), segundo indica Aneiros referíndose ao asentamento do réxime democrático avalado pola Constitución portuguesa de 1976. Sen esquecer nunca a Filipa, Dinís gozou de numerosas conquistas amorosas e de recoñecemento político, que o fixo medianamente feliz. O capítulo 36 sitúanos xa en 1994, de novo na contemporaneidade que abría a novela, e conta o regreso de Filipa a Portugal para trasladar as cinzas do seu pai falecido. Así se produce o desenlace da novela que xa comentamos con anterioridade.

É doado distinguirmos, atendendo á análise que vimos facendo do relato até o momento, tres partes na estrutura da novela, que se corresponderían cronoloxicamente con tres épocas da Historia de Portugal e tamén, en liñas xerais, coas tres partes clásicas do relato: a primeira, que comprendería os capítulos iniciais –do 1 ao 7– funciona como introdución e recolle eses varios episodios de presentación, localizados, mediante a técnica do *flashback*, nos anos vinte (a historia de Remédios e o nacemento de Isaura no capítulo 5 ou o nacemento de Rui no 6, por exemplo) e a partir de 1940, cando nace Dinís; a segunda correspóndese, como xa indicamos, co núcleo da novela (capítulos 8-31), o nó na perceptiva clásica, que se localiza entre 1959 e 1974; e, finalmente, a terceira parte sería o desenlace da historia, do capítulo 32 ao 36, situada temporalmente após o 25 de abril, na época democrática, concretamente do ano 1974 ao 1994. É claro, por tanto, que a estrutura do relato responde á evolución cronolóxica desa Historia portuguesa do século XX que se retrata na novela e así o mostran tanto a localización temporal de cada unha das partes como as innumerábeis referencias ao tempo histórico, os signos de historicidade explícitos, segundo a terminoloxía de Freire López (1991). A seguir, propoñemos un esquema que pensamos que sintetiza ben esta estrutura:



A introdución da obra, a parte de presentación de personaxes e espazos, corresponderíase cos comezos do Estado Novo (1920-1959). O nó da novela está conformado, como xa indicamos, pola historia de Dinís e Filipa e desenvólvese na segunda parte do Estado Novo cunha progresión lineal que vai do ano 1959 ao 74. Cómpre distinguirmos no núcleo da novela catro partes, de acordo coa evolución temporal e cos acontecementos históricos con que se relaciona o devir das personaxes protagonistas en cada un deses momentos:

Os primeiros anos de amor nos comezos dos sesenta (1959-63): nestes capítulos do 7 ao 9 hai referencias históricas á época de crise que vive Portugal, mais o tema central é o inicio da relación entre os protagonistas.

Os primeiros anos da guerra colonial (1963-66): os protagonistas sepáranse porque Dinís é enviado a Mozambique para loitar na Guerra Colonial, polo que a representación deste feito histórico se convirte en condicionante e eixo destes capítulos 9-11.

Revoltas obreiras e represión na chegada do “marcelismo” (1966-68): a opresión dos obreiros da fábrica de vidro e o despotismo dos dirixentes, vasalos dun réxime que nestes intres muda a cabeza de Salazar pola de Caetano, é o centro dos capítulos 12-18.

A prisión de Peniche e a caída do réxime (1968-74): a principal prisión política do réxime ditatorial portugués e as atrocidades que nela se producían, sufridas polo protagonista e compañeiros, son o eixo vertebrador destes capítulos 19-31.

Finalmente, no desenlace da historia, do capítulo 31 ao 36, xa no Portugal democrático (1974-94), a Historia pasa realmente a un segundo plano, pois o trunfo da revolución e da democracia no país fai que esa parte de resistencia política que condicionaba as vidas dos protagonistas deixe de ser a principal.

Cómpre detérmonos, aínda que só poida ser brevemente, nunha cuestión que vai asociada a todo o que vimos anteriormente: o tratamento dos espazos da novela. Chama a atención a precisa localización espacial e a importancia que se lle dá a esta ao longo da narración, converténdose, sen dúbida, nun dos trazos que achega máis realismo á obra e complemento perfecto a esa representación do tempo histórico de que vimos falando. Segundo a autora –e así o podemos comprobar– a inmensa maioría dos lugares do libro e a súa ambientación son reais e coñecidos por ela mesma, agás aqueles referidos a Mozambique –Vila Cabral, o Niassa, Machava...–, a que accedeu a través de memorias de combatentes nas guerras coloniais (*ERA*, 11). Sobre a elección da Marinha Grande para a localización da historia, Aneiros ten recoñecido que, tras pasar uns días na zona, pareceulle un lugar con grande evocación literaria: o Pinhal do Rei, as fábricas de vidro, os areais maravillosos, São Martinho do Porto, San Pedro de Moel ou Leiría (*ERA*, 10).

Teñen chamado a nosa atención varios momentos en que o uso e descrición de espazos enriquece enormemente a trama narrativa. Referímonos, por exemplo, á presentación, con evocacións históricas, das localizacións protagonistas do relato: a Marinha Grande, San Pedro de Moel e o Pinhal do Rei. Así se refire o narrador á zona no capítulo cuarto:

A historia da Marinha Grande estaba estreitamente vencellada ó Pinhal do Rei, de feito sen el nunca nacería aquela vila inzada de fábricas vidreiras e operarios da construción. No século XVIII, por iniciativa do Marqués de Pombal, habilitárase alí a Real Fábrica de Vidros de Guilherme Stephens pola fartura de leña e

area para a elaboración de vidro. Dende entón, o número de centros de produción non pararía de medrar e xa polo 1940 sumaba por centos os operarios [...] Arredor desta industria medrou un mercado de produtos agrícolas e do mar que supuñan a base económica de miles de persoas do contorno, entre elas os veciños de San Pedro de Moel.

R, p. 17

E así se presenta o Pinhal do Rei, aquel que vira nacer o amor dos protagonistas:

O seu cultivo [de piñeiros] fora ordenado polo rei don Afonso III xa no século XIII e ampliado polo seu sucesor, don Dinís, consciente das virtudes do piñeiro no centroeste lusitano. Así, a madeira do piñeiral serviu para abastecer de materia prima ós estaleiros encargados da construción de naos que realizaron as viaxes transoceánicas cara a América e África no tempo dos descubrimentos. As expedicións lusas da Baixa Idade Media nutríronse das árbores bravas da Marinha grande para arribar ás colonias espalladas por máis de medio planeta.

R, p. 22¹⁵

O segundo momento de que falabamos atopámolo no capítulo 36, no regreso de Filipa a Coímbra, cando a protagonista, emocionada, percorre as rúas da súa infancia:

Percorreu a avenida de Sá Bandeira con nostalxia e marcada alegría [...] Meteu os dedos na inmensa cunha da Sé Vella e persignouse [...] Abandonou o templo de inmediato para bicar unha parede que sentía máis preto do corazón: a da casa de Zeca Afonso [...] Seguiu pola rúa Quebra Costas e o Arco da Almadina [...] Meteuse pola rúa das Azeiteiras; a do Poço; a das Ras; o Beço dos Prazeres; o Largo da Portagem e o cemiterio onde repousaban os restos de Inés, súa nai.

R, p. 286

Unha das localizacións esenciais da novela é, sen dúbida, o Forte de Peniche, ao que xa temos aludido. Construído no s. XVI cunha función defensiva, só no século XIX comezou a funcionar como prisión, tal como apunta a autora, ao servizo de diferentes causas: na época das invasións napoleónicas, na das guerras liberais, durante a I Guerra Mundial e, finalmente, durante o Estado Novo, para os presos políticos. Así o describe Aneiros no capítulo 22:

A fortaleza de Peniche, disque, era un istmo de terra pegado ó continente por un regueiro de xabre. Vila de pescadores e cativos dende antano, no recinto amurallado houbera disidentes da monarquía, pretendidos sabotadores da coroa, defensores acérrimos dos reis lusos e, daquela, presos políticos do réxime autárquico. Daquela, a finais dos anos sesenta, contaba con tres pavillóns de alta seguridade entre os que repartían o cento de presos. O pavillón A dispuña de dous pisos de salas colectivas; o B de tres pisos de catro celas

15 O Pinhal de Leiria, que marcou o inicio da plantación intensiva de piñeiro bravo en Portugal, foi, tal como indica Aneiros, inicialmente mandado plantar polo rei Afonso Henriques no século XIII, coa intención de protexer os terreos agrícolas da area transportada polo vento. Sería xa entre 1279 e 1325 substancialmente aumentado polo rei D. Dinis, para as dimensións actuais. O tamén coñecido como Pinhal do Rei foi, efectivamente, moi importante para os Descubrimentos Marítimos, pois foi a madeira extraída do lugar a usada para a construción das embarcacións que emprendían as expedicións coloniais.

individuais cada un e o C, un primeiro e segundo andar de salas colectivas e o terceiro de celas individuais. Dinís permanecera recluído os primeiros tres meses do que denominaban réxime de observación nunha cela illada

R, p. 188

Ao longo do noso estudo pretendemos aproximarnos a *Resistencia* desde o punto de vista do histórico, por consideralo un dos aspectos máis destacábeis da novela de Rosa Aneiros. Unha primeira lectura do libro, a que fai calquera lector, dá para ver que a Historia non é aquí un tema menor, un simple pano de fondo en que ocorre unha trama inventada, polo que a través da nosa análise nos propuxemos ver en que medida iso é así e como afecta o resultado final da obra. Puidemos comprobar, por tanto, que a representación dun tempo histórico, o do Portugal do Estado Novo, é tan poderosa que cobra, por momentos, todo o protagonismo, condicionando definitivamente o devir das personaxes. Alén disto, a Historia portuguesa do s. XX funciona como elemento estruturador da novela, pois os acontecementos e as etapas da primeira son as que marcan os episodios e as partes do relato. No entanto, como vimos, nalgúns partes pesa máis a historia e noutras máis a ficción. A propósito disto, recollemos as seguintes palabras da autora extraídas do epílogo:

Os lugares, personaxes e acontecementos que se relatan nesta historia son reais. Algúns pertencen á realidade escrita nos libros de Historia e, tamén, na memoria das persoas que o viviron. Os outros, os que habitan na realidade inabrangüible da Literatura resultan reais na súa mensaxe, na súa denuncia, no seu desacougo e, tamén, no seu optimismo soterrado.

R, p. 299

Como vemos, o uso por parte de Aneiros dos recursos estudados é consciente e provoca un resultado brillante en que realidade e ficción se entrecruzan facendo que ás veces *Resistencia* pareza a biografía dunhas vítimas da ditadura salazarista e logo marcelista. Poderíamos afirmar, pois, que non estamos simplemente ante unha novela de localización histórica, senón ante unha participación da Historia na ficción e viceversa. As personaxes da ficción, aínda sen mesturárense coas reais, participan na Historia, nos acontecementos reais da época e iso fai, por tanto, que a ficción participe da realidade e a realidade da ficción, converténdose Dinís e Filipa en perfectos exemplos (case) reais da *resistencia*.

Bibliografía

- Aneiros, R. (2013) *Resistencia*. Vigo: Xerais.
- Asorey, D. (2007) “Apuntamentos sobre dúas narradoras: para una tentativa de clasificación e lectura de *Concubinas*, de Inma López Silva, e *Resistencia*, de Rosa Aneiros”. En González, Helena; Lama, María Xosé (Eds.) *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península* (pp. 33-43). Sada: Edicións do Castro.
- Esteves, J. A. (2013) “A revolução portuguesa: os valores de Abril no futuro de Portugal”. *Vértice*, 169, pp. 89-94.
- Freire López, A. M. (1991) “Signos de historicidad y prosa de ficción: sobre el realismo en la novela”. En Covo, Jacqueline (Comp.) *Las representaciones del tiempo histórico* (pp. 62-68). Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Harlow, B. (1993) *Literatura de resistencia*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Labourdette, J. F. (2003) *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lefere, R. (2013) *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor Libros.
- López Silva, I. (2006) “A Guerra Civil: mundo posible e memoria histórica na narrativa actual”. En Alonso Montero, X. y Villar, M. (Coords.) *Guerra civil e literatura galega (1936-1939)* (pp. 107-122). Vigo: Xerais.
- Luengo, A. (2012) *La encrucijada de la memoria*. Berlín: edition tranvía.
- Rodríguez Gallardo, A. (2011) “Mujeres en prisión durante la dictadura portuguesa”. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, pp. 337-366.
- Rosas, F. (2006) “Pensamiento y acción política en el Portugal del siglo XX”. En Gómez, Braulio; Palacios, Diego (Eds.) *Una historia política de Portugal. La difícil conquista de la democracia* (pp. 51-110) Madrid: Siglo XXI.
- Vilavedra, D. (2010) *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Galaxia.



El relato cinematográfico en las revistas literarias *Árbol de Letras, Cormorán y La Quinta Rueda*

José Andrés Gato Soeane
(Universidade da Coruña)

andres.gato@udc.es

Resumen: El propósito de este trabajo es comprender el relato cinematográfico presente en las revistas literarias chilenas *Árbol de Letras* (1968-1969), *Cormorán* (1969-1970) y *La Quinta Rueda* (1972-1973). Para ello se propone un acercamiento a las revistas por medio del análisis del discurso. Se sitúa también a las revistas literarias en unas condiciones históricas, para evaluar su contenido. Así, se pretende comprobar cómo las revistas literarias promovieron la producción cinematográfica latinoamericana. Y, por último, demostrar cómo la acción cultural se consideraba también una forma de acción política.

Palabras clave: revistas literarias, cine, Chile, política cultural

Resumo: O propósito deste traballo é comprender o relato cinematográfico presente nas revistas literarias chilenas *Árbol de Letras* (1968-1969), *Cormorán* (1969-1970) e *La Quinta Rueda* (1972-1973). Con este fin propoño un achegamento ás revistas por medio do análise do discurso. Sitúo tamén as revistas literarias nunhas condicións históricas, para avaliar o seu contido. Por tanto, pretendo comprobar cómo as revistas literarias traballaron a prol da produción cinematográfica latinoamericana e demostrar cómo a acción cultural era considerada tamén unha forma de acción política.

Palabras chave: revistas literarias, cine, Chile, política cultural

Abstract: The purpose of this work is to understand the cinematic narrative present in the Chilean literary magazines *Árbol de Letras* (1968-1969), *Cormorán* (1969-1970) y *La Quinta Rueda* (1972-1973). It is proposed an approach to journals through discourse analysis. The literary magazines are also located in historical conditions to assess their content. Thus, it is intended to see how the literary magazines promoted the Latin American film production. And finally, to see how cultural action is also considered as a form of political action.

Keywords: literary journals, film, Chile, cultural politics

La intención de este trabajo es analizar el relato cinematográfico en las revistas literarias chilenas *Árbol de Letras* (1968-1969), *Cormorán* (1969-1970) y *La Quinta Rueda* (1972-1973). Por relato cinematográfico se entiende todo texto incluido en las revistas referido al cine y que plantea un discurso ideológico respecto del mismo. En este sentido, este estudio sigue una línea de investigación ligada al análisis del discurso. Para ello, me guío en la medida de lo necesario y adecuado por lo expuesto por Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. En este libro Ricoeur presenta una investigación que gira en torno a la dialéctica entre acontecimiento y sentido, por una parte, y, por otra, la dialéctica entre significado y referencia. Lo relevante para este trabajo es la explicación del último par. El significado se corresponde con aquella parte de un enunciado, de un discurso, que es comprensible en primera instancia. La referencia, en cambio, se corresponde con el trascender de ese significado al dirigir su intención hacia elementos externos de sí mismo. Dicho de otro modo, el significado cuenta el “qué” se dice, mientras que la referencia el “sobre qué” o “acerca de qué”. Así, en el significado de un discurso, que es la consecuencia de la relación sintética entre sujeto (acontecimiento) y predicado (sentido), se está exponiendo la evidencia de un algo más allá del significado mismo. Esto es, el significado de un discurso invita a los interlocutores a buscar en su mundo de ideas, de representaciones mentales y en la realidad palpable unas correspondencias para identificar aquello de lo que se habla. No obstante, esta identificación es solo posible por y gracias al lenguaje y a su capacidad significativa. La siguiente tesis relevante para este estudio es la amplificación del horizonte vivencial y de expectativas como resultado de la asimilación del mundo referencial expresado en el significado de un discurso. Los signos del discurso, al referirse a experiencias externas a su realidad lingüística, implican a los interlocutores para que reclamen la realidad de esas objetividades, de forma que terminan por incluirlas desde su experiencia y en su experiencia. En el caso práctico de este trabajo, el hablar de cine invita a los redactores y lectores a buscar la realidad de ese cine, según sus horizontes vitales y de expectativas y a que estos sufran una expansión de su extensión por medio del lenguaje. El relato cinematográfico de estas revistas literarias, en definitiva, presenta la posibilidad de enriquecimiento de los mundos referenciales de un ambiente literario y cultural en una época. La discusión cinematográfica provoca una realidad lingüística que expone, evidencia y transforma el conjunto referencial del mundo cinematográfico para el ambiente cultural vinculado a estas publicaciones.

Esta investigación no se inscribe solo en una línea del análisis del discurso, sino que también se encuentra en el dilema de la comprensión histórica de los textos aquí estudiados. Gilman (1999) expone que las revistas literarias son una fuente de estudio adecuada para cartografiar las décadas de los sesenta y setenta. De hecho, prefiere desterrar la denominación de los sesenta y setenta, en favor del término y concepto de época. Así, por época se entiende “el espacio de lo decible en un momento y en un lugar dado”. En este sentido su artículo propone que el discurso presente en las revistas se encuentra dentro del marco de lo decible, esto es, dentro de lo que las condiciones de posibilidad ideológicas del orden cultural latinoamericano consideraban como pertinente o apropiado. Y propone, por otra parte, que otra serie de documentos, como los epistolares, serían útiles para contrastar aquello que era expresable

en el orden público frente al privado. En mi opinión, sin considerar desacertada la opción de Gilman, las revistas literarias (las aquí estudiadas) se movían en el límite de lo decible, pero, a su vez, contribuían a expandir ese límite, a forzar su definición liminar, para promover una amplificación del mundo referencial y contribuir, con ello, al ensanchamiento del horizonte vivencial cinematográfico y de expectativas del campo cultural chileno.

La época que condiciona la producción de las revistas se caracteriza principalmente por la politización de todo. En esta misma dirección apuntan Bernaschina y Soto (2011) y Bianchi (1999). Los dos primeros autores hacen un repaso por el desarrollo de la literatura chilena desde la generación del 50 hasta los cambios producidos en el seno de su intelectualidad, de forma que el valor del compromiso social del escritor y su vinculación con la realidad política cobra una relevancia nueva e implicativa. Bianchi (1999), en cambio, resalta simplemente el caso de *La Quinta Rueda* contraponiéndolo a la revista PEC, para concluir que ambas publicaciones tendían a la politización de todos los hechos culturales. Sea como fuere, lo observable es la aparición de una nueva conciencia del escritor en el espacio cultural chileno. Una conciencia que dentro de los límites documentales de este estudio se inicia con *Árbol de Letras* y termina con *La Quinta Rueda*. Por tanto, se podrán apreciar graduaciones en el nivel de compromiso social y en el nivel de acción política. Resultando ser *Árbol de Letras* la revista con menor politización y siendo *La Quinta Rueda* la que muestra un mayor grado de politización en sus contenidos. Este hecho acaba por contrastarse en el tratamiento sintomático del cine. La intención de esta investigación es, en definitiva, mostrar cómo el relato cinematográfico se mueve dentro de los marcos ideológicos de la época y cómo se desarrolló una intensificación de la politización del hecho cultural.

Árbol de Letras es una revista editada por Universitaria, dirigida por Antonio Avaria y Jorge Teillier, que cuenta con un total de 11 números y 124 páginas. La revista no cuenta con una línea editorial explícita, aunque sí se puede deducir una implícita que se define por presentar un compromiso social de la literatura, una preferencia por el espacio político de izquierda y un respeto y apoyo al proceso revolucionario cubano. Entre todos sus volúmenes solo se aprecian dos artículos de relevancia para el análisis del relato cinematográfico. Estos son “1967: un muro, un extranjero, un dominio encantado pasan de la novela al cine” (diciembre de 1967) y “El poeta surrealista de la imagen. Luis Buñuel” (Oñate, julio de 1968). La representación cuantitativa de estos dos artículos solo equivale a un total de tres páginas. Por tanto, el espacio dedicado al cine representa porcentualmente un 2,4 del total. Una representación anecdótica, si no casi marginal. Pero si se atiende a la calidad de los textos –calidad en tanto que ser–, es decir, aquello que dicen y aquello de lo que hablan, se puede comprobar cómo se adecúan a la línea editorial antes señalada y apuntan tenuemente en la dirección que más tarde se desarrollará en *Cormorán* y *La Quinta Rueda*.

“1967: un muro, un extranjero, un dominio encantado pasan de la novela al cine” (diciembre de 1967) es un texto misceláneo. Cuenta con una introducción de producción propia de *Árbol de Letras*, en el que se diserta sobre la relación entre literatura y cine. A continuación se presentan tres fragmentos que expresan la opinión de tres críticos europeos sobre las películas *Le Gran Meaulnes* de J. G. Albicoco, *L'étranger* de Luchino Visconti y *Le Mur* de Serge Roullet. Todas basadas en las novelas homónimas. Lo destacable no reside tanto en las valoraciones sobre las películas, sino en la elección de las mismas. Aunque todas sean europeas y no latinoamericanas, sí se alejan del principal foco de producción cinematográfica, a saber, Hollywood y los EE.UU. La relación que se establece, pues, con el mundo referencial del cine a través de

este texto está en una situación de dependencia ambivalente. En la lógica imperante del par colonizador y colonizado, los productos culturales provenientes de EE.UU. y las antiguas metrópolis son observados con cierto escepticismo. Este escepticismo se debe a la necesidad de crear formas culturales de expresión propias, que traten y aborden los temas considerados como sustanciales por la intelectualidad chilena y latinoamericana. En este sentido, que el contenido seleccionado sea en su integridad de procedencia europea indica una cierta dependencia en el terreno cultural. Si bien, se evita que la subordinación sea de manifiesto origen estadounidense, considerado como el principal centro colonizador en el momento. Hecho contrastable en las opiniones vertidas a lo largo de las revistas y en las posiciones maniqueas que rápidamente calificaban a un escritor como agente de la CIA o al servicio de intereses espurios. Por otra parte, la selección de estas películas no es discordante con la línea editorial, en tanto que dos de las novelas sobre las que se basan están escritas por Albert Camus y Jean Paul Sartre, escritores caracterizados por su declarado compromiso social.

“El poeta surrealista de la imagen. Luis Buñuel” (Oñate, julio de 1968) es un repaso por la trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel. En la ficha en la que se expone su filmografía se agrega un asterisco en aquellas películas que no han sido exhibidas “comercialmente en Chile. De esto se deduce que más de la mitad de la obra de Buñuel es completamente desconocida en nuestro país” (Oñate, julio de 1968). ¿Por qué resulta relevante, entonces, dedicar un artículo a un director de cine prácticamente desconocido para el público en Chile? Por una parte, puede deberse a la necesidad de expandir los límites del mundo de referentes que constituye la mentalidad de la intelectualidad chilena. Es una aproximación de una realidad extraña, un acercamiento de aquello que está lejano, para poder amplificar con su asunción las necesidades y concepciones artísticas. Por otra parte, la relevancia o adecuación del texto con la línea editorial de la revista se efectúa gracias a la interpretación que se realiza sobre la concepción artística del cine de Buñuel: “Es necesario creer que el artista no podrá sentirse jamás liberado de su responsabilidad creadora mientras exista en el mundo un solo hombre que sufra, una sola injusticia que denunciar o una sola guerra que librar contra la falsa moralidad de la sociedad contemporánea” (Oñate, julio de 1968). Aparecen aquí ciertos términos y conceptos que se corresponden con el posicionamiento ideológico adoptado por los creadores de la revista. La “responsabilidad creadora” es una actitud vinculada al sufrimiento, la injusticia y la denuncia de la falsa moralidad. En definitiva, una responsabilidad que pretende dismantelar el orden ideológico que constriñe las posibilidades de amplificación del mundo referencial o una responsabilidad que pretende presentar otras posibilidades y formas de construcción de la sociedad. Hecho ligado a la cartografía epocal del momento, donde la intelectualidad chilena y latinoamericana estaba volcada en el proyecto de construcción de una forma propia, diferenciada y alternativa de sociedad.

Cormorán es una revista editada por Universitaria, dirigida por Enrique Lihn y Germán Marín, que cuenta con un total de ocho números de dieciséis páginas cada uno. A excepción del último número *Cormorán* presenta en cada uno de ellos textos referidos al cine. Esto supone un incremento considerable respecto a la revista *Árbol de Letras* y puede interpretarse como un creciente interés hacia el ámbito cinematográfico. Si bien, es cierto que *Cormorán* muestra un espectro temático más diversificado, siendo *Árbol de Letras* una revista con mayor marcada vocación literaria. Así, en su primer número y en su primer editorial la revista declara la necesidad de crear un espacio crítico que atienda a la globalidad de la realidad cultural chilena y extranjera:

La aparición de ‘*Cormorán*’ —periódico mensual de arte, literatura y ciencias sociales— responde también a dichas instancias unificadoras, y nuestra revista quisiera expresarla a través de una visión global de la cultura en Chile, y de la necesaria apertura a la actualidad cultural extranjera. No es una publicación meramente noticiosa, destinada a un registro pasivo de novedades, sino un examen crítico de nuestra situación cultural y de todo cuanto desde este ángulo pueda interesarnos verdaderamente.

Cormorán, “Editorial”, agosto de 1969

Osuna (2004), en su definición de revista literaria, señala el rasgo de “presentismo”. Esto es, las revistas literarias están vinculadas a su presente y tienen vocación de presente, de forma que el contenido de sus publicaciones no pretende trascender más allá del momento de su publicación. No obstante, vemos cómo *Cormorán* contradice en parte este rasgo al presentarse como una publicación no “meramente noticiosa” y a favor del “examen crítico”. Esto supone la elección de una línea editorial que pretende ir más allá de su momento y, en definitiva, contribuir a la construcción, en la contemplación posible, de otros modos de articulación cultural. Por ello, la selección de realidades cinematográficas y las valoraciones vertidas sobre ellas conducirán la lectura del público de *Cormorán* hacia un mundo de referentes que pretende expandir e integrar en el mundo cultural chileno una visión no conformista con el cine.

En este sentido pueden establecerse tres líneas de actuación observables respecto del cine. En primer lugar, la crítica cinematográfica clásica, en la que se presenta una película o varias películas y se realiza una valoración sobre ella. En segundo lugar, la promoción de actividades cinematográficas chilenas y latinoamericanas. Y, en último lugar, el repaso crítico por los elementos culturales cinematográficos que configuran el imaginario colectivo del espectador cinéfilo. No obstante, existe una línea, casi verso suelto, en la que se reflexiona sobre la calidad, en tanto que ser, del lenguaje audiovisual, su relación con la cultura de masas y con la situación del escritor o intelectual. Esta línea es la expresada en el texto “Literatura y comunicación masiva” (Cassigoli, agosto de 1969).

Cassigoli establece una dialéctica entre el medio escrito y el medio audiovisual. El primero se relaciona con el proceder tradicional y fundacional de la cultura occidental, identificado en el logos, por tanto, con el pensamiento racional; pensamiento racional verbalizado. El segundo, en cambio, se relaciona con un sistema de expresión desverbalizado y crea una forma de racionalidad y relaciones distintas. Por una parte, según Cassigoli, en el medio audiovisual el “receptor-espectador” está incapacitado para la réplica, de forma que el proceso dialógico racional se mitiga, si no desaparece. Por otra parte, señala que los focos de producción audiovisual tienden a institucionalizar su mensaje, siendo este dependiente de los intereses económicos y políticos que lo controlan. Como consecuencia “el hombre masa o masificado por la industria cultural o por el Estado educador se enajena al foco informativo y sigue sus normas, perdiendo su genuina libertad y autonomía” (Cassigoli, agosto de 1969)

Y es aquí donde surge la responsabilidad social del escritor. La situación comunicativa está cambiando y el medio imperante ya no es verbal, sino audiovisual. El escritor, trabajador, profesionalizado, tenderá a buscar su sustento y acudirá a los medios audiovisuales para transmitir su mensaje y ganar su salario. Acudirá al medio audiovisual también pensando en la efectividad del mismo para transmitir su mensaje. Pero Cassigoli se pregunta “¿a quién sirve entonces el escritor?” El artículo no es una declaración contraria al medio de comunicación audiovisual en sí, pero sí es una llamada de atención a la responsabilidad y a la exposición de las tensiones y contradicciones surgidas de su naturaleza y funcionamiento. Quizás por eso, la línea editorial de *Cormorán* se centrará también en reconocer la importancia del cine para formar la conciencia social y cultural de su pueblo, así como formas de producción propias y genuinas, en fin, libres y autónomas.

En la primera línea de actuación antes señalada, la crítica cinematográfica convencional, sobresale una figura, por su reiteración en diferentes números de la revista. Esta es la del director francés Alain Resnais. La elección del realizador francés y de sus películas *La guerra ha terminado*, *Hiroshima mon amour* o *Muriel*

se debe a la necesidad “de apertura a la actualidad cultural extranjera” (Cormorán, “Editorial”, agosto de 1969) expresada en el primer editorial de la revista. Pero también a la naturaleza fílmica y social del director y sus películas. Por una parte, sobre *La guerra ha terminado* se afirma que es su film “sin duda más comprometido” (Román, agosto de 1969). El compromiso social del intelectual, del artista, del escritor, como ya se señaló más arriba y como demuestran Bernaschina y Soto (2011) es un elemento central en la disposición ideológica de la época, al menos en el campo de la cultura e intelectualidad chilena. Y, por otra parte, las técnicas narrativas empleadas por Alain Resnais contribuyen a la formación de nuevas propuestas narrativas.

Pero la línea que mayor relevancia cuantitativa y cualitativa presenta es aquella que pretende promover la realidad cinematográfica chilena y latinoamericana. El relato extraíble de los textos que apuntan en esta dirección muestra un referente cinematográfico que se caracteriza por fomentar la creación de una realidad fílmica propia, por la revisión de los mitos históricos por medio del cine, por la contribución cinematográfica en la explicación de la realidad latinoamericana como espacio colonizado, por la revisión de la historia propia de su cine y por, en definitiva, contemplar el cine como un medio más de acción política y cultural; hecho que acabará por confirmarse y politizarse definitivamente con *La Quinta Rueda*.

La creación de un espacio cinematográfico propio responde a la necesidad de expresar por medio de una voz genuinamente chilena y latinoamericana la realidad de sus sociedades y construir así un espacio de comprensión y acción propio. En este sentido el Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar celebrado en 1969 surge como un evento unificador de la producción cinematográfica latinoamericana. En el artículo “Festival de película: Viña del Mar” (agosto de 1969) se destaca, a su vez, el carácter festivo de la celebración, en contraposición a los regímenes competitivos bajo los que se celebran los concursos y premios cinematográficos europeos, hecho que será señalado posteriormente en *La Quinta Rueda*, para evitar la tentación de los realizadores chilenos y latinoamericanos de producir películas para el gusto de los críticos europeos:

el crítico europeo tiene su perspectiva y sus puntos de vista políticos que no siempre coinciden con los del Tercer Mundo. Además vive una búsqueda constante de novedad, de descubrimiento de cinematografías inéditas, lo que sin duda es muy útil, pero sin sobrevalorarse. Sobre todo encierra que sus elogios se conviertan en cantos de sirena, de tentación para los realizadores en el sentido de hacer películas para festivales, para la crítica europea, en vez de pensar en su propio público.

Ehrmann, abril de 1973

De esta forma, pensar en su propio público implica también buscar una realidad que representar, una realidad y unos problemas que se corresponden con las inquietudes, con el horizonte de expectativas y vivencial de sus espectadores. De los espectadores, pero también de los creadores. Es, por ello, que la promoción del cine chileno y latinoamericano es la patentización de una realidad existente, de una realidad que se expresa y vive en el mundo del arte y el cine:

Creo en el cine como instrumento de liberación, no creo en la propaganda ni en el panfleto. Liberación, para mí, es rescatar valores, es buscar en las culturas populares, es intentar darle rostro y fisonomía a un pueblo, un pueblo con cultura propia es un pueblo que existe, resiste y se libera. Intentemos hacer un cine nuevo, agresivo, concientizador [sic].

Lihn y Marín, diciembre de 1969

El cine se convierte, pues, no solo en una forma de expresión cultural propia, en una forma de construir el mundo de referentes culturales propios, sino también en una forma de acción e influencia política. Acción e influencia política en tanto que se responde a la negativa, a la incapacidad de algunas culturas para hacer cine. En este sentido, apunta Glauber Rocha, uno de los principales exponentes del Cinema Novo, en “Ver y oír” (Rocha, octubre de 1969) al considerar a este movimiento cinematográfico brasileño como “una realidad política y cultural” que desmiente la afirmación de que “el brasileño carece de competencia para hacer cine”.

El argentino, como el brasileño, no carece de esta competencia, sino que la desarrolla. Así, aparecen dos artículos, “La hora de los hornos” (Román, noviembre de 1969) y “Los muchachos peronistas” (Ossa, abril de 1970), que hacen referencia a la película documental de Fernando E. Solanas y Octavio Getino en la que se exponen las razones de la dependencia cultural, económica y social de Argentina, así como las soluciones revolucionarias para solventarla. No obstante, los textos son contradictorios entre sí, en el sentido en que uno es favorable para el contenido del film, mientras que “Los muchachos peronistas” es un artículo que critica la postura política adoptada por los autores, favorable al peronismo y al llamamiento revolucionario que “omite (o deforma) algunos de los aspectos más negativos del movimiento: la emergencia de grupos fascistas”.

Sea como fuere, es evidente que *Cormorán* muestra una preocupación por el cine chileno y latinoamericano. La selección del referente cinematográfico responde a la necesidad de no traspasar las fronteras de lo decible dentro del campo intelectual chileno. Dicho de otro modo, la selección del contenido se adecúa a los planteamientos ideológicos de la izquierda intelectual chilena. El límite de lo decible, no obstante, no es constrictor, ya que circular por los bordes de este campo intelectual supone la revisión de los límites impuestos por la tradición historiográfica y visitar los mitos fundadores de la conciencia nacional chilena. “Censura sangrienta” (noviembre de 1969) denuncia la censura que sufrió la película *Caliche Sangriento* de Helvio Soto por, según las autoridades, “tergiversar el sentido histórico de la Guerra del Pacífico”.

La tercera línea de actuación que presenta *Cormorán* queda ejemplificada en la crítica de la película *Grupo Salvaje* de Sam Peckinpah (Marín, enero de 1970). El género western es considerado “el opio de diversas generaciones”, pues funcionó en el imaginario del espectador como una forma narrativa que “representaba a imagen y semejanza una concepción del mundo filistea y arrogante que acaso hasta hoy encontramos en la sociedad norteamericana.” Es decir, el western permanece en el horizonte vivencial del espectador, creando una preferencia y una forma de entender el desarrollo narrativo de la historia. Sin embargo, *Grupo Salvaje* quiebra ese horizonte vivencial, dando como resultado un horizonte de expectativas renovados. El conjunto de referentes simbólicos que conformaban el ideario del género western es reformulado con esta película: “una historia convulsiva que pusiera en quiebra los valores aparentemente en ciería bajo los cuales se cumplían las reglas de juego en el mundo imaginario de aquel oeste. [...] un western desacralizador y antimitológico.”

En definitiva, la revista *Cormorán* se confirma como un espacio de debate crítico. El mundo referencial cinematográfico encuentra en *Cormorán* un espacio para ampliar su mundo y para ser comunicado bajo los parámetros de pensamiento de la intelectualidad chilena de izquierda. Por tanto, el fomento de la cultura cinematográfica propia, la difusión de cinematografías afines a sus objetivos y el revisionismo crítico de los referentes hasta ese momento vigentes son las líneas de actuación editorial, línea que encuentra su continuación en *La Quinta Rueda*.

La Quinta Rueda es una revista editada por Quimantú, cuenta con un total de nueve números de 24 páginas cada uno. En ocho de los nueve hay textos dedicados al cine, siendo el octavo el único que no presenta ninguno. Quimantú es una empresa editorial estatal creada por el gobierno de la Unidad Popular tras la nacionalización de la editorial Zig-Zag. La dirección de la revista no fue fija. Los cargos directivos, así como los redactores, fueron rotando. No obstante, como resalta Bianchi (1999) el reparto de los cargos directivos respondía al pacto del cuoteo, presente también en la formación del gobierno de la Unidad Popular. Así, en todo órgano ejecutivo debían estar representados los partidos miembros del frente político. Esto ya indica sintomáticamente el fuerte carácter politizado de esta publicación. Además de depender editorialmente de una empresa estatal, se trasponían las normas organizativas de la Unidad Popular.

Como ya se dijo, *La Quinta Rueda* continúa con las líneas de acción planteadas en *Cormorán*. Sin embargo, los condicionantes sociohistóricos han cambiado. El nuevo gobierno y su deuda con el proceso revolucionario en el plano de la política cultural se expresan continuamente en los números de la revista. De hecho, su mismo nombre alude a una quinta rueda del carro, esto es, la rueda inútil del carro. Por tanto, el rasgo de presentismo, de vocación presentista, de las revistas reaparece y cobra una relevancia manifiesta. *La Quinta Rueda* muestra una preocupación más incisiva y constante por el ordenamiento cultural de su momento contemporáneo. Ello no impide que abandone el análisis crítico, como *Cormorán*, pero sí implica una vinculación con la realidad concreta. La línea de continuidad es expresada en los problemas concretos de ordenación cultural chilenos.

Así, el artículo “Cine: la era de los próceres” (Ehrmann, octubre de 1972) y la entrevista “Chile Films, Quo Vadis?” (Ehrmann, enero y febrero de 1973) relatan la problemática surgida en torno a la empresa estatal Chile Films, empresa creada en 1942 con el objetivo de fomentar la producción y distribución de cinematografía nacional chilena. Con el proceso revolucionario socialista en marcha, la empresa sufrió modificaciones, para adecuarse a las necesidades expresivas y culturales del momento. En este sentido hubo cambios en la dirección y *La Quinta Rueda* se mostró escéptica, si no combativa, con las decisiones tomadas desde este organismo. La principal polémica surge de la iniciativa de producir dos películas de corte histórico: *Balmaceda* y *Manuel Rodríguez*. Desde *La Quinta Rueda* se comprende la decisión “en virtud de un proceso de recuperación y reinterpretación de nuestra historia al que el cine no puede ser ajeno” (Ehrmann, enero y febrero de 1973). No obstante, se critica el alto coste económico de las películas, así como todas las dificultades de producción que acarrearán. Esta última crítica no fue desacertada en su momento, pues nunca se finalizaron ninguno de los proyectos. Hoy en día no contamos con ninguna de las dos películas. Así pues, producir dos películas de corte histórico se encontraba dentro del campo de posibilidades de la intelectualidad chilena, si y solo si por razones de tipo “cultural e ideológico”. Ahora bien, estas razones quedaban difuminadas en el momento en que la producción de esas películas no se podía llevar a cabo. Surge de esta manera una tensión y una priorización de ideas en el orden cultural. ¿Es mejor iniciar el proceso de producción fílmica reinterpretando la historia, hecho que se consideraba necesario? O ¿fomentar la producción cinematográfica asequible, accesible y realizable?

La última opción es la presentada como prioritaria por *La Quinta Rueda*. En la entrevista “Chile Films, Quo Vadis?” se le pregunta a Leonardo Navarro (en ese momento director de Chile Films): “Con ese presupuesto [en referencia a la película *Manuel Rodríguez*], ¿Cuántas películas rodaría Raúl Ruiz? ¿diez?”. La revista es partidaria de un cine de menor coste con una validez artística equiparable al cine de corte histórico. Su eficacia como acción política es mayor, pues permite una mayor producción de películas en un menor espacio de tiempo. Porque el cine, en este momento, para *La Quinta Rueda* es una forma más de política, de política cultural.

Retoman así la idea de Glauber Rocha (octubre de 1969) en “Ver y oír” de *Cormorán* por la cual el Cinema Novo era una forma de acción cultural y política. Este mismo autor firma un texto en el que se muestra la continuación de la línea sobre el fomento de la producción cinematográfica genuinamente latinoamericana. En “El dulce deporte del sexo” (Rocha, abril de 1973), el director brasileño afirma que “Creo que el mito sexual cinematográfico de la mujer brasileña será definitivamente fundado por Nelson Pereira dos Santos en su última película, Como era gostoso o meu Francês, cuyo final es sensacional: la india se come al francés, masticando su carne y chupando sus huesos con una pureza angelical.” El cine es una forma expresiva cultural más que participa en la construcción de los mitos culturales. Y el mito es el relato fundacional por excelencia. En el momento en el que el reordenamiento cultural se está produciendo en Chile, se reclama por una política cultural que sea pareja al proceso de transformación social que está sufriendo el país, el mito, la construcción del mito, en fin, el horizonte vivencial y de expectativas, el mundo de referentes que condicionan el ser en el mundo de los individuos de una sociedad. Todo ello se presenta como las condiciones de actuación para fomentar, para transformar y propiciar una amplificación del orden cultural y social.

En esta misma dirección apuntan los textos que abordan el cine producido en formato no profesional. Cine de formato no profesional, pero que incluye entre sus preocupaciones centrales la cultura popular y la reflexión sobre la situación popular respecto a temas como el alcoholismo o la juventud. Un cine que pretende invitar a la reflexión de las clases populares, implicándolas en el proceso crítico necesario que se deriva de la revolución socialista.

En definitiva, *La Quinta Rueda* continúa con las líneas temáticas iniciadas por *Cormorán*, si bien matizadas y vinculadas con el momento histórico preciso al que están ligadas. De esta forma, la actitud politizada es manifiesta y de mayor intensidad.

La revistas literarias aquí estudiadas se movieron en el límite de lo decible dentro del campo cultural chileno. Los contenidos de las revistas, como consecuencia, se adecuaron a las expectativas ideológicas de los intelectuales. En este sentido, el cine, como hecho cultural, se incluyó en la planificación editorial de las revistas, para expresar un discurso sobre él. *Árbol de Letras* presenta una línea editorial difusa respecto del cine que, no obstante, no es discordante con el tono editorial desarrollado a la largo de su números. *Cormorán*, por su parte, amplió la inclusión de contenidos sobre el cine, de forma que el discurso cinematográfico se diversificó tratando los temas relevantes en el horizonte de expectativas de la intelectualidad cultural chilena: el fomento de la producción fílmica chilena y latinoamericana, la revisión crítica de los referentes cinematográficos previos y la aproximación de realidades fílmicas extrañas. Este horizonte de expectativas estaba condicionado por la creciente politización de todo hecho cultural, que acaba por manifestarse en su mayor intensidad con *La Quinta Rueda*. Fenómeno comprensible bajo las condiciones sociohistóricas en las que se desarrolló: el proceso revolucionario socialista chileno, liderado por la Unidad Popular. En conclusión, las revistas literarias *Árbol de Letras*, *Cormorán* y *La Quinta Rueda* se desplazaron en el espacio de lo decible, es decir, respetaron el horizonte de expectativas de la intelencualidad, adaptándose a las condiciones históricas concretas. No obstante, el límite de lo decible es tan elástico como el discurso planteado por las revistas contribuye a enriquecer el conjunto de referentes que conforman el mundo, el ser en el mundo de los individuos de su cultura. Y este enriquecimiento adquiere un grado de institucionalización en tanto que las revistas como medios de comunicación públicos tienden y promueven la normalización de aquello sobre lo que hablan. Por tanto, estas revistas literarias, sobre todo *Cormorán* y *La Quinta Rueda* promovieron un discurso normalizador de la cinematografía genuinamente chilena y latinoamericana, entendida esta como un acto cultural y, consecuentemente, político.

Bibliografía

- “1967: un muro, un extranjero, un dominio encantado pasan de la novela al cine” (diciembre de 1967). *Árbol de Letras*, 1, p. 7.
- Bernacshina, V., y Soto, P. (2011) “Crítica literaria y políticas culturales: Escritores, revistas literarias y compromiso social”. Disponible en: <http://bit.ly/1XXSEsV> [Consulta: 28.03.2016].
- Bianchi, S. (1999) “*La Quinta Rueda* y *PEC*: Dos miradas a la cultura. Chile, años ‘60”. En Sosnowski, S. (Ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas* (pp. 469-478). Buenos Aires: Alianza.
- Cassigoli, A. (agosto de 1969) “Literatura y comunicación masiva”. *Cormorán*, 1, p. 6.
- “Censura sangrienta” (noviembre de 1969). *Cormorán* 3, p. 3.
- “Editorial” (agosto de 1969). *Cormorán*, 1, p. 2.
- Ehrmann, H. (octubre de 1972) “Cine: La era de los próceres”. *La Quinta Rueda*, 1, pp. 10-11.
- Ehrmann, H. (enero y febrero de 1973) “Chile Films, Quo Vadis?”. *La Quinta Rueda*, 4, pp. 7-8.
- Ehrmann, H. (abril de 1973) “Esperanzas otra vez”. *La Quinta Rueda*, 5, pp. 10-11.
- “Festival de película Viña del Mar” (agosto de 1969) *Cormorán*, 1, p. 6.
- Gilman, C. (1999) “Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época”. En Sosnowski, S. (Ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas* (pp. 461-468). Buenos Aires: Alianza.
- Lihn, E. y Marín, G. (diciembre de 1969) “Festival de cine latinoamericano”. *Cormorán*, 4, pp. 8-10.
- Marín, G. (enero de 1970) “La pandilla salvaje”. *Cormorán*, 5, p. 14.
- Oñate, K. (julio de 1968) “El poeta surrealista de la imagen. Luis Buñuel”. *Árbol de Letras*, 8, pp. 78-79.
- Osuna, R. (2004) *Las revistas literarias un estudio introductorio*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Ossa, C. (abril de 1970) “Los muchachos peronistas”. *Cormorán*, 7, p. 14.
- Ricouer, P. (1995) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Rocha, G. (octubre de 1969) “Ver y oír”. *Cormorán*, 2, p. 2.
- Rocha, G.. (abril de 1973) “El dulce deporte del sexo”. *La Quinta Rueda*, 5, pp. 12-15.
- Román, J. (agosto de 1969) “La guerra ha terminado”. *Cormorán*, 1, p. 5.
- Román, J. (noviembre de 1969) “La hora de los hornos”. *Cormorán*, 3, p. 6.



O diversificado entrecruzamento das concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino* de Luis Seoane

María Micaela Rei Castro
(Universidade da Coruña)

m.rei@udc.es

Resumen: El polifacético autor gallego Luís Seoane establece en el totum de su plural obra múltiples y variadas conexiones entre los espacios fronterizos de la literatura y de las artes plásticas. Al limitar esos “espacios de frontera” de la escritura y de la plástica, ciñéndonos al estudio del teatro y del muralismo practicados por este autor, detectamos una vez más el diversificado vínculo que se establece entre ambos. Descubrimos cómo a nivel de la concepción de este artista con respecto a ellos, la distancia entre estos géneros se reduce a una mera apariencia inicial, pues existen más aproximaciones de las que podemos imaginar. A nivel de la práctica creativa para estos dos campos concretos, Seoane consigue establecer otras muchas conexiones mediante producciones específicas tanto murales como teatrales. Sin embargo, Seoane va más allá y crea en una única obra plástica el punto basilar de encuentro entre el teatro y el muralismo. Este punto máximo de confluencia se corresponde con el monumental mural de temática y homenaje teatral *El nacimiento del teatro argentino* (1955), integrado en el conjunto interartístico que supone el Teatro General San Martín de Buenos Aires, en el cual este artista sintetiza de una forma óptima y equilibrada las constantes que propugna en su concepción teatral y mural. Es por esto que, en este artículo, señalamos la importancia de *El nacimiento del teatro argentino* y demostramos el modo en que asume y resume las claves de aproximación entre estos dos géneros.

Palabras clave: relaciones interartísticas, teatro, muralismo, Seoane

Resumo: O polifacético autor galego Luís Seoane establece no totum da súa plural obra múltiples e variadas conexións entre os espazos fronteirizos da literatura e das artes plásticas. Ao limitarmos eses “espazos de fronteira” da escrita e da plástica, cinxíndonos ao estudo do teatro e do muralismo practicados por este autor, detectamos de novo o diversificado vínculo que se establece entre ambos. Descubrimos como a nivel da concepción deste artista a respecto deles, a distancia entre estes xéneros redúcese a unha mera aparencia inicial, pois existen máis aproximacións das que podemos imaxinar. A nivel da práctica creativa para estes dous eidos concretos, Seoane consegue establecer outras moitas conexións mediante producións específicas tanto murais como teatrais. Porén, Seoane vai máis alá e crea nunha única obra plástica o punto basilar de encontro entre o teatro e o muralismo. Este punto máximo de confluencia correspóndese co monumental mural de temática e homenaxe teatral *El nacimiento del teatro argentino* (1955), integrado no conxunto interartístico que supón o Teatro Municipal General San Martín de Bos Aires, no cal este artista sintetiza dun xeito óptimo e equilibrado as constantes que propugna na súa concepción teatral e mural. É así que, neste artigo, sinalamos a importancia de *El nacimiento del teatro argentino* e demostramos a maneira en que asume e resume as claves de aproximación entre estes dous xéneros.

Palabras chave: relacións interartísticas, teatro, muralismo, Seoane

Rei Castro, María Micaela (2016) “O diversificado entrecruzamento entre as concepcións teatral e muralística en *El nacimiento del teatro argentino* de Luís Seoane. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN:978-84-608-6759-3

Abstract: The multitalented Galician author, Luís Seoane, establishes in the entirety of his diverse work multiple and varied connections in the bordering spaces between literature and the visual arts. By limiting oneself to these “border spaces” between writing and the arts, adhering to the study of theatre and muralism practised by this author, it is possible once again to detect the diversified link established between them. We discover how, in terms of the artist’s understanding of this, the distance between these genres is reduced from an initial appearance as more approximations than we can imagine exist. In terms of creative practise for these two specific areas, Seoane manages to establish many more connections via specific mural and theatrical productions. However, Seoane goes beyond this and creates the base meeting point between theatre and muralism in a unique visual work. This maximum convergence point corresponds to the great themed mural and theatrical tribute, *El nacimiento del teatro argentino* (1955), which is included in the inter-artistic collection that comprises the Teatro Municipal General San Martín in Buenos Aires, in which this artist efficiently synthesises and balances the constants defended in his theatrical and mural understanding. As such, the importance of the birth of *El nacimiento del teatro argentino* is highlighted in this article and the manner in which it embraces and outlines the keys of approximation between these two genres is demonstrated.

Keywords: interartistic relations, theatre, muralism, Seoane

Nun primeiro momento, parece difícil descubrir algún tipo de vínculo entre o muralismo e o teatro, por considerármolos expresións artísticas moi distantes entre si, o primeiro pertencente ao espazo literario e/ou á vertente escénico-visual, o segundo adscrito ao campo plástico. Mais se reflexionarmos sobre esta cuestión, concordaremos que estes dous ámbitos creativos son probabelmente os que establecen unha maior comunicación cultural coa sociedade. Ambos, desde a súa orixe até a actualidade, concíbense baixo a tentativa de trazar un contacto directo coa sociedade, salientando neles a importancia concedida á imaxe e á súa visualización. Así mesmo, o teatro correspóndese co xénero no que mellor se produce a síntese ou a fusión entre a palabra e a imaxe, o elemento plástico-visual, por iso preséntase loxicamente o eido ‘literario’ máis idóneo, nas súas notorias peculiaridades como espectáculo, para os paralelismos interartísticos e o máis próximo no tocante da creación plástica e, neste caso, do monumental e diversificado muralismo de Seoane.

O poliapto artista Seoane, na súa paixón por producir orixinais obras en cada unha das distintas parcelas creativas dos grandes ámbitos fronteirizos da escrita e da plástica, conforma un amplo totum no que abundan as conexións transitivas e recíprocas entre ambos; na maneira en que se aprecian, xa nun nivel de concretización, no seu muralismo e no seu teatro. Precisamente, é nestes dous xéneros onde o autor exerce a práctica artística claramente cativado pola condición de seren artes de masas cun potencial rol social e didáctico co que amosar á comunidade as vantaxes estéticas e comunicativas.

Tras unha exhaustiva investigación na que vimos explorando o vínculo entre a produción mural e teatral *seoaniana* -partindo deste último como punto de partida e de chegada, á vez que deténdonos en cada un dos máis pequenos eidos relacionados co teatro: a ilustración, o deseño, a escenografía, a creación de obras teatrais...-, damos a coñecer neste breve artigo a culminación deste noso estudo mediante a presentación do punto máximo de confluencia interartística.

Pois ben, o punto basilar de encontro entre o muralismo e o teatro correspóndese co mural de temática teatral *El nacimiento del teatro argentino*, realizado no ano 1955 e inaugurado dous anos máis tarde. Intégrase no conxunto interartístico que supón o Teatro Municipal General San Martín de Bos Aires -situado na avenida Corrientes- no cal, como observaremos, Seoane sintetiza dun xeito óptimo e equilibrado as constantes que propugna na súa concepción mural e teatral.

O noso artista realiza esta obra plástica por encargo dos arquitectos do edificio, Mario Roberto Álvarez e Macedonio Ruiz, dous representantes do movemento moderno na Arxentina. De aí que, a diferenza da totalidade dos seus outros murais, o tema non se refira a Galiza, pois foi contratada a súa execución co referente do nacemento do teatro arxentino como tema, aínda que o propio artista recoñece que “está desenvolvido con enteira liberdade” (Seoane, 1996, p.415). Este espectacular mural, falando tanto en

termos estéticos como dimensionais, pois é unha pintura enorme que abrangue unha dimensión de 11x33 metros, sitúase nun vestíbulo inferior desta importante institución cultural, recoñecida como

[...] un dos teatros máis importantes da Arxentina, inaugurado en 1960. No edificio onde está situado, na rúa Corrientes de Bos Aires, ten a súa sede un dos centros culturais máis influentes de América Latina, con trinta mil metros cadrados distribuídos en trece plantas e catro sotos. Posúe tres salas teatrais, que poden acoller máis de dous mil espectadores, varias salas de exposicións e un cine.

Díaz, 2010, p.181

Nesta creación plástica recrease a obra 'inaugural' do teatro nacional arxentino titulada Juan Moreira (1884), 'mimodrama' do escritor porteño Eduardo Gutiérrez. O mural, que parte da versión 'mimodramática' – máis do que da teatral escrita no ano 1886 polo actor uruguaio José Podestá, que engade ao 'mimodrama' parlamentos da novela orixinal tamén de Gutiérrez–, reproduce de maneira fiel o momento da escenificación da peza no circo: un atento público observa no centro como un grupo de catro soldados a cabalo rodea ao protagonista, o famoso gaucho Juan Moreira, ao que a súa muller axeonllada lle está a suplicar que non se vingue das falsas acusacións e do maltrato do alcalde, para así evitar males maiores. Deste xeito, a obra plasma o dinámico e colorido ambiente circense en que se desenvolve o espectáculo teatral, tal aconteceu na realidade, principalmente por vía da representación das múltiples e diversas acrobacias dos saltimbanquis ou acróbatas ao longo de toda a monumental pintura.

Neste mural, realizado con resinas sintéticas, as figuras humanas e os elementos complementarios -os cabalos, as escadas, e todo o tipo de obxectos que acompañan as acrobacias e espectáculos- están trazados mediante unha liña sinxela, fina e negra. A estes debuxos antepónse a máis variada gama de cor, desde as tonalidades de azul, amarelo e ocre, até a viveza do vermello, en distintas formas xeométricas, triangulares e rectangulares, regulares e irregulares; toda esta combinación interrelacionada de cor e forma, remite ademais ao espectáculo do circo. Explicándoo doutro xeito e lembrando as palabras do propio autor, expresadas no texto «Sobre a miña achega á arte mural»: “a parede pinteina cun fondo abstracto de cores brillantes, onde o grafismo representa precisamente un circo, que, no seu centro, alude a unha escena da obra” (Seoane, 1996, p.415).

A temática solicitada para o mural Nacimiento del teatro argentino posibilitou que Seoane puidese plasmar a súa admiración polo mundo do circo, a través dunha enorme variedade de accións e de espectáculos dos acróbatas, cuxo corpo escultórico mostra a fortaleza muscular que singulariza a estes profesionais da ximnasia e do xogo corporal. De feito, noutras creacións plásticas tamén expresa o seu gusto por reflectir figuras relativas ao ámbito do circo, por exemplo, no debuxo *O contorsionista* (1953), anterior á construción deste mural, ou na carpeta *Sete estampas de circo* (1974), para cuxa elaboración posibelmente lle servise de inspiración a realización deste mural.

Porén, non son os únicos casos dentro do conxunto creativo do artista en que se desenvolve este motivo, senón que na súa obra literaria encontramos algún outro testemuño. No espazo narrativo, o conto «El encantador de la plazuela de las Bárbaras», de *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagabundo* (1948), presenta ao encantador e adiviño Pedro de Belunza que, na pequena praza coruñesa das Bárbaras -ao carón do antigo convento do século XV de Santa Bárbara-, realiza un espectáculo constituído por diferentes xogos ante a multitude atenta, ao lanzar aros de madeira ao aire. Para alén destas diversións, este personaxe expón, sobre un gastado tapiz vermello, diversos obxectos para empregar nas artes do encantamento e da adiviñación. No campo poético, o poema «O tapiz», de *Na brétima, Sant-Iago* (1956), recolle a fin trágica dun espectáculo ximnástico na praza compostelá do Toural, exemplificando o perigo

ao que se expoñen estes expertos do salto, co falecemento dunha moza ximnasta nun dobre salto sobre o vello tapiz de flocos prateados. O elemento dramático da morte, singularizado polo vermello do sangue, contrasta coa cor prata do tapiz, coa cor rosa do vestido da rapaza e co ouro que caracterizan os seus cabelos; cores que na fin da composición –nos versos 25 e 26– connotan tristeza: “No dobre salto mortal/ de ouro triste e rosa triste”. A ximnasta está acompañada por un saltimbanqui, tamén está presente o atleta de brazos de aceiro –recalcándose de novo a excelente condición física e fortaleza corporal destes especialistas do salto–, alén dos acróbatas, contorsionistas e a muller das barbas que, no verso 14, entoan unha cantiga de “vagamundos pelengrinos”.

Temos de salientar destes dous exemplos literarios a recreación espacial destes espectáculos ao ar libre nas rúas, en concreto, en lugares significativos de dúas importantes cidades galegas –as cales adquiren unha importancia clave na biografía do autor–, espazos de tránsito mais de moita concorrencia especialmente en épocas pasadas como a Idade Media ou séculos posteriores.

En consecuencia, tanto no campo literario, canto no campo da plástica, detectamos mostras anteriores e posteriores á execución do mural relativas ao circo. Por conseguinte, aínda que xa existía unha pequena predilección anterior do autor por este tipo de motivos, esta intensifícase algo máis e entra en detalles coa realización do mural *Nacimiento del teatro argentino*. En xeral, nas súas creacións, tanto no espazo do plástico canto no da escrita, amosa o mundo do circo e as súas actividades case como unha auténtica arte da ximnástica, e os seus protagonistas como verdadeiros artistas do espectáculo, do xogo, do exercicio corporal.

En relación co anterior, resulta salientábel, a respecto da viveza das cores, a súa inspiración nas características do ámbito do circense para a súa obra plástica en xeral. Recoñece esta influencia no que di en relación ás cores vivas e alegres propias das lonas dos circos, no seu libro ensaístico *Arte mural. La ilustración* (1974):

[...] mi labor de pintor fue siempre el color, tratando los muros que me encomendaron con grandes acordes de color, lo mismo que en la pintura de caballete. En esto, como en mi obra gráfica lo escribí en el prólogo de mi Libro de tapas, me inspiré en los colores populares, los de los naipes, los de las lonas pintadas de los circos, etc.

Seoane, 1974

Para alén de asentarmos *El nacimiento del teatro argentino* como elemento de influxo que favorece no artista a produción doutras obras de motivo circense –aínda que matizando a súa previa predilección–, este mural promove a elaboración de creacións de núcleo teatral posteriores no ámbito plástico e até no literario. No primeiro grupo, encontramos *Actor de personaje clásico* (1961), *Personaje teatral* (1967), *La actriz* (1972), ás que temos que sumar outras non estritamente adscritas ao feito teatral do tipo de *La declamadora* (1966) ou *Personaje con un bulto al brazo* (1964). En todas elas visualízase de xeito significativo o tratamento dos distintos actores a desenvolver o seu papel escénico, mais tamén existen similitudes no tocante á utilización de tonalidades cromáticas semellantes, nomeadamente o amarelo, ou o vermello, o azul, o gris. Á súa vez, existen outras como *Ofelia en Elsinor* (1960), cuxa motivación, ao mesmo tempo, se debe máis que ao clásico hamletiano á versión cunqueiriana deste. Así mesmo, efectúa diferentes retratos de dramaturgos e actores en virtude ao seu afán por debuxar aos seus contemporáneos e a persoas de certo (re)coñecemento como ten demostrado na súa obra híbrida *Figuracións (La Voz de Galicia, 1971-1977)*, tal

Retrato de Bertolt Brecht (1957) ou *Pola Negri* (1970), alén da mostra anterior ao mural *El actor Robert Atkins, el Calibán en The Tempest* (1949).

A respecto da literatura, chama a atención que as obras teatrais de Seoane sexan próximas á execución do mural, en concreto, posteriores: *A soldadeira e Esquema de farsa*, publícanse no ano 1957 -coincidindo co ano de inauguración do mural-, El irlandés astrólogo sae do prelo no ano 1959. A pesar de que podemos afirmar sen a menor dúbida que *El nacimiento del teatro argentino* ten o seu peso na potenciación do gusto do autor polo teatro, non é un factor nin moito menos exclusivo para explicar o seu traballo como creador teatral. Previamente, el xa dá a coñecer a súa faceta por se encargarse do teatro desde diferentes perspectivas dun xeito multidisciplinar, mesmamente con tan só catorce anos xa escribira a súa primeira peza teatral, *El percebe en su tinta*, xunto con Xosé Caamaño. Alén disto, resulta esperábel que Seoane experimente a creación teatral, baseándonos no seu interese por producir en cada unha das vertentes do *corpus* literario -ao igual que do plástico-, sobre todo sendo conscientes do abano de posibilidades que lle ofrece a creación neste xénero como pintor e escritor. Por tanto, probabelmente este mural ocasiona un interese maior de Seoane polo teatro, mais sen ser o seu influxo decisivo, xa que existe no autor unha tendencia inicial cara esta vertente, como acontece con algunha obra plástica precedente. Con todo, percibimos que para outras producións do ámbito plástico si se sitúa como un factor determinante, no senso de elemento motivador, alén de modelo a seguir desde o punto de vista do enfoque e do aspecto cromático.

En xeral, *El nacimiento del teatro argentino* chega a acadar unha acentuada importancia no conxunto creativo de Seoane, conformándose como elemento inspirador para o propio autor. Este mural aumentou, sen dúbida algunha, o tratamento do motivo teatral no conxunto da súa obra. Inclusive, recoñécese no autor unha tendencia *in crescendo* a se ocupar no xénero ensaístico -na revista *Galicia Emigrante* e na correspondente audición radial, alén de outras publicacións soltas- dunha diversidade de asuntos de teor teatral a partir da segunda metade da década dos anos cincuenta -sen obviarmos algún traballo anterior-; ao que hai que sumar a coincidencia temporal tamén nas vertentes da escenografía -cuxas achegas son dos anos sesenta e setenta- ou a ilustración cunha maior plasticidade a partir dese momento. En definitiva, este mural posúe unha relevancia central para o traballo do autor, dá lugar a un incremento do tratamento teatral, ora na escrita, ora na plástica.

Para continuarmos o noso percorrido, iniciemos agora a exploración a partir deste mural da concepción teatral e muralística. Canto a teatral, Seoane tivo con esta creación mural a oportunidade de reflectir plasticamente nunha obra que asume moitos dos principios teatrais por el promovidos para un teatro popular galego, do xeito en que tamén o propugnaba Blanco-Amor; un teatro que, por un lado, representase a identidade nacional e os problemas do pobo -neste caso concreto emblematizado na figura dos gauchos-, e que concienciase á colectividade nas ideas de xustiza, liberdade e solidariedade; un teatro que, por outro lado, tivese un carácter sinxelo, onde se privilexiase a mímica e a acción -no posíbel, afastándose do literario-, ao tempo que se puxese de relevo a función fundamental do actor. Así, nun espazo ao ar libre, inclínase e avoga por representacións de tempos antigos e, en concreto, do medievo, parateatrais, como o guiñol ou as de Antroido, e accesíbeis a todo o público, como os espectáculos nas rúas dos saltimbanquis e xograres. Deste xeito, pretende fusionar a realidade cotiá cos novos coñecementos da técnica e da ciencia con propósitos pedagóxicos e didácticos, facendo efectiva, ao igual que acontece coa case totalidade dos seus murais, unha función cultural dirixida e accesíbel á totalidade da poboación, cun carácter inmediato (Rei, 2015, p.101).

Asemade, tamén tivo a oportunidade de desenvolver en *El nacimiento del teatro argentino* practicamente todos os preceptos que o artista considera desexábeis para a concepción mural, os cales non puido levar a cabo, na forma en que el quixera, en todos os seus murais. Propón, por un lado, grosso modo, a integración das artes, co fin de tornar a arte en si mesma, defende a necesidade do traballo en equipa de arquitectos e enxeñeiros cos propios artistas -pintores, escultores- desde o momento de elaboración do proxecto arquitectónico. Este mural correspóndese cun exemplo de proxecto consensual do muralista, Seoane, cos arquitectos, para cuxa creación se teñen en conta as barreiras arquitectónicas -nomeadamente, columnas e escaleiras-, á súa vez, desempeñando o mural unha función coordinadora do espazo entre diferentes estancias do edificio. Como é sabido, esta aposta pola integración das artes é enunciada por el, por primeira vez, no artigo «Acerca de la integración de las artes» -publicado no ano 1962 na *Revista de la Universidad de Buenos Aires*-, o cal lle serviu como base teórica para os seus posteriores escritos sobre muralismo. Propugna, a máis, a primacía da sensibilidade, da fantasía, a expresión das preocupacións da colectividade social, na procura dunha arte nacional coa que acadar o estatus de arte universal. Malia que este mural mostra a especificidade da arte e da cultura nacional arxentina -por medio das raíces do seu teatro e da figura do gaucho-, ten de se entender produto do encargo dos arquitectos coa temática moi específica de homenaxe ás orixes do teatro arxentino, por iso, tamén se ten de comprender como excepción a respecto da súa achega á cultura galega desde a emigración e á difusión da singularidade do pobo galego que o autor executa con teima no seu muralismo. Así mesmo, Seoane pon de manifesto o grande tema paralelo e constante da súa arte mural, isto é, o omnipresente estatismo da figura humana. Por outro lado, nos seus ideais murais a cor acada un rol principal, nomeadamente as cores populares e vivas, seguindo as súas palabras xa mencionadas, as cores características dos naipes e as das lonas do circo. Un dos seus obxectivos fundamentais consiste en acadar cun mínimo de medios os maiores efectos resultantes, mediante a práctica da diversidade de recursos técnicos e a fusión das técnicas artesáns coas máis modernas, dos materiais tradicionais cos novos. É así que a máxima pretensión do autor consiste en amosar co seu muralismo a súa actitude de artista fronte o mundo ante o grande público, a sociedade, quen xulga os seus murais e, por conseguinte, a súa arte plástica.

Muralismo que, por outra parte, se liga á Bauhaus e ao *idearium* desta escola construtivista con grande impronta e influencia na conformación do pensamento ético e estético de Seoane. De feito, a importancia que o muralismo atinxe na obra do artista galego-arxentino, ten a ver coa priorización nas aulas bauhausianas das experiencias colectivas e, entre elas, da pintura mural. Privilexio do muralístico na aprendizaxe artística que lle viña atribuída por permitir a súa integración na arquitectura e por fornecer aos estudantes de artes a oportunidade de lidaren, conxunta e simultaneamente en diversificadas superficies, tanto co máis xeral saber facer significativo e cultural, canto cos máis concretos planos, materiais, cores, dimensións ou formas, sempre na procura do equilibrio entre arte, beleza e utilidade (Rei, 2015, p.99-100).

Xa agora, ao pormos en confronto as ideas promovidas e desenvolvidas polo creador para a súa produción teatral e mural, percibimos que, a pesar de se tratar de campos con especificidades concretas e diferentes entre si -aínda que compartindo múltiples características que os aproximan-, os propósitos son idénticos. En primeiro lugar, a integración das artes establécese como un principio común, para así acadar unha arte envolvente e sinxela, unha arte que procura a propia arte, mediante a relación interartística e a síntese. En segundo lugar, converxen, como na totalidade das súas obras, a respecto do carácter identitario galego, na procura da universalidade, mais na función social e cultural; en especial, dirixida e accesíbel a toda

a poboación e cun carácter inmediato. En conexión con isto, resulta imprescindible o papel do grande público ante as obras, que será o que desempeñe a función de vulgar a produción artística, na cal o autor perfila a súa actitude ante o mundo. Inclusive, sen o público as pretensión didácticas e pedagóxicas do muralismo e do teatro carecerían de sentido, as propias obras murais e teatrais perderían a súa esencia e reduciríanse a unha arte limitada e para uns poucos. Nun terceiro nivel, ambos espazos creativos partillan a fusión entre os elementos antigos e tradicionais cos recursos e elementos técnicos máis modernos e innovadores, procurando os maiores efectos visuais e estéticos cun mínimo de medios, mais privilexiando a imaxinación, a fantasía, a sensibilidade; en xeral, predomina o carácter popular e colorido. Impera a importancia da liberdade, mais non como un punto de coincidencia exclusiva entre estes dous xéneros, senón de cada unha das producións do autor.

En definitiva, *El nacimiento del teatro argentino* confórmase como a homenaxe ao teatro, neste caso ao teatro inaugural de Arxentina. Seoane reproduce plasticamente unha representación teatral coa que se destaca a importancia dos actores no centro, a desenvolver os seus papeis, tamén do público atento a visualizar e vulgar a posta en escena. Este mural pon en valor o teatro dentro do teatro, quer dicir, o teatro como representación plasmada no teatro como institución cultural. Dito doutra forma: o público observa nunha mesma creación artística, un mural e unha representación dramática reflectida mediante a plástica, dentro dun espazo teatral. Este mural rende conta do que foi o teatro arxentino no seu inicio, de como eran as representacións, próximas ao parateatral, ao circo e no circo, para que o espectador que acude ao Teatro General San Martín a asistir a un espectáculo teatral actual poida, visualizando o mural, ter unha idea das mudanzas do teatro co paso do tempo: ou sexa, en certo modo, o mural achega unha idea panorámica do teatro arxentino ao longo da historia, desde os seus inicios até a actualidade.

A modo conclusivo, a integración e o vínculo artístico elévase ao máximo grao na obra deste artista, pois *El nacimiento del teatro argentino* está a sinalar o mundo do teatro e a transmitir á sociedade unha idea determinada do teatro, colorista e popular, didáctica e pedagóxica. Simultaneamente, esta paradigmática creación está a comunicar a monumentalidade caracterizadora do muralismo de Seoane, á vez que salienta a síntese que singulariza a súa arte. En resumo, este extraordinario e espectacular mural, que marca significativamente o traballo de referente teatral elaborado por este artista a posteriori, permítelle conseguir unha grandiosidade excepcional, alén de acadar con el parámetros dunha notoriedade fóra do común.

Bibliografía

- Seoane, L. (1948) *Tres hojas de ruda y un ajo verde. O las narraciones de un vagamundo*. Bos Aires: Botella al mar.
- Seoane, L. (1974) “Mi obra de muralista”. En *Arte mural. La ilustración*. Bos Aires: Sudamericana.
- Seoane, L. (1977) *Obra poética*. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro. Edición de Basilio Losada
- Seoane, L. (1996) “Sobre a miña achega á arte mural [Encol da miña aportación ao arte mural (título orixinal)]”. En L. Braxe e X. Seoane (Eds.) *Luís Seoane, textos sobre arte* (pp. 412-417). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Seoane, L. (2012) “Acerca da integración das artes”. En *Acerca da integración das artes* (pp. 9-27). A Coruña: Figurandorecuerdo(s) edicións.



Adolfo de Castro y la reescritura romántica de Álvaro de Luna

Fátima Codeseda Troncoso
(Universidade de Vigo)

fatimacode@yahoo.es

Resumen: Adolfo de Castro, erudito de mediados del siglo XIX, destaca en literatura por ser el autor de una de las supercherías más conocidas: *El Buscapié*. Sin embargo, han pasado desapercibidos sus romances históricos; uno de ellos, *El castigo de un mal juez*, es el objeto de estudio de este trabajo. Además de ejemplificar el auge del romance en el romanticismo, este texto resulta especialmente relevante por la originalidad de su temática: si bien se centra en el tiempo y el personaje de don Álvaro de Luna, el protagonismo recae en su cabeza, que a modo de aparición persigue a uno de sus enemigos. De este modo se mueve Castro entre la ficción y la Historia, dando lugar a la única creación de tipo fantástico en el romancero decimonónico del condestable de don Juan II.

Palabras clave: romance, romanticismo, Álvaro de Luna, Adolfo de Castro y Rossi.

Resumo: Adolfo de Castro, erudito de mediados do século XIX, sobresaí en literatura por ser o autor dun dos enganados máis coñecidos: *El Buscapié*. Porén, non se lle prestou atención ós seus romances históricos; un deles, *El castigo de un mal juez*, é o obxecto de estudo deste traballo. Ademais de exemplificar o apoxeo do romance no romanticismo, este texto resulta especialmente relevante pola orixinalidade da súa temática: aínda que se centra no tempo e o personaxe de don Álvaro de Luna, o protagonismo recae sobre a súa cabeza, que coma unha aparición persegue a un dos seus inimigos. Así, Castro móvese entre a ficción e a historia, tendo como resultado a única creación de tipo fantástico no romanceiro decimonónico do condestable de Juan II.

Palabras chave: romance, romanticismo, Álvaro de Luna, Adolfo de Castro y Rossi.

Abstract: The writer Adolfo de Castro is an erudite of nineteenth century that stands for one of the most famous hoaxes: *El Buscapié*. So, two romantic ballads are poorly understood: *La venganza de una madre* and *El castigo de un mal juez*. This one, axle of my task, is notable for its thematic originality: although it focuses on time and historical character of Álvaro de Luna, his head is the protagonist that chases one of his enemies in an appearance. Accordingly, Castro plays with fiction and reality and so, writes the only fantastic composition in the ballads of this character.

Keywords: ballad, romanticism, Álvaro de Luna, Adolfo de Castro y Rossi

Los romances históricos de Adolfo de Castro y Rossi conforman una parte desconocida de su obra literaria de creación. Tanto *El castigo de un mal juez* como *La venganza de una madre*, ambos ambientados en el siglo XV y publicados por vez primera en 1859, no han vuelto a editarse ni han sido tomados en consideración por los estudiosos del romancero decimonónico. Además de ejemplificar la importancia del esquema romanceril en su tiempo, estos textos son especialmente representativos del modo en que los creadores románticos conciben la reescritura de la Edad Media¹.

Destaca en *El castigo de un mal juez* la relevancia literaria del personaje en torno al que gira: el condestable del rey Juan II de Castilla, don Álvaro de Luna, una de las figuras del Medievo más recurrentes en romances de tipo histórico².

Además de todo ello, el romance de Adolfo de Castro es el único, hasta ahora conocido, que aborda en el siglo XIX la temática cortesana en tiempos de Juan II desde un punto de vista fantástico. Uno de sus protagonistas es don Álvaro, ya muerto, cuya cabeza persigue a Juan de Velázquez, juez que había firmado su sentencia y que, tras enloquecer, muere víctima de sus remordimientos.

Que *El castigo de un mal juez* se inserte en la tradición literaria del condestable y sea un ejemplo significativo del éxito decimonónico del romance histórico, además de poco conocido y original en el tratamiento de lo fantástico, justifica la atención que voy a prestarle en este trabajo.

Adolfo de Castro y Rossi es uno de los eruditos gaditanos con mayor fama en el siglo XIX. Hombre público e intelectual polifacético, verá su trayectoria marcada por la inestabilidad política de la época, debido a las alternancias en el poder entre moderados y progresistas³.

o Este trabajo se inscribe en el ámbito de investigación del proyecto FFI2015-64107-P del MEC.

1 En este sentido, como ha afirmado Yolanda Vallejo Márquez, Adolfo de Castro “presenta características típicas de la escuela romántica, donde ficción e historia se dan de la mano y es difícil establecer un límite” (1999, p. 416).

2 Ya en el *Romancero General* de Agustín Durán se incluían entre los romances viejos de tipo histórico treinta y cinco composiciones relacionadas con esta figura: “Después de las épocas de los godos se siguen las de los reyes de raza asturiana directa, y allí se colocan los romances de Bernardo del Carpio, de los condes de Castilla, de los Infantes de Lara, del Cid, de Garci Pérez de Vargas, de don Álvaro de Luna” (Durán, 1851, p. 27). Por su parte, Antonio Pérez Gómez, editor del moderno *Romancero de don Álvaro de Luna* (1540-1800), afirma que “la desventura de don Álvaro ocupa el segundo lugar como tema histórico inspirador de la popular musa en nuestra poesía” (Pérez Gómez, 1953, p. 12). Agustín Boyer lo confirma asegurando que “los romances sobre Luna son solo menores que los dedicados al Cid” (Boyer, 1988).

3 Datos biográficos en Vallejo Márquez, 1997, pp. 23-112; Ravina Martín, 1999, pp. 19-13; Orozco Acuaviva, 1973, pp. 33-43 y 1984, pp. 39-45.

Castro fue también apreciado como escritor en los círculos intelectuales de su tiempo⁴. Y es que ya desde joven su falta de estudios no impidió que se interesase por la cultura y la lectura, haciéndose a sí mismo un espacio entre los eruditos de la época.

Variadas son también las manifestaciones genéricas de su producción literaria, ya que cultiva la poesía, el teatro, la narrativa y el artículo periodístico. Su obra estuvo sometida en todo momento a sus incesantes cambios, tanto en los cargos que ocupaba como en su ideología. Ofrecía Manuel Ravina los rasgos de “ambición, propósito de originalidad y afán polémico” (Ravina Martín, 1999, p. 25) como los que mejor definían la faceta creadora de Castro. Quizás por esto encontramos en su narrativa la producción que más fama, pero que también más problemas y polémicas le acarrearón: *El Buscapié*.

Y es que a partir de lo declarado por Vicente de los Ríos en 1773, en la biografía cervantina que acompañaba a la edición académica del *Quijote* se venía hablando sobre una supuesta obra que Cervantes habría compuesto para que el lector comprendiese el sentido de la novela (Romero Tobar, 2001, p. 113). Dicha obra se encontraría perdida e inédita y, por lo tanto, no existiría ninguna prueba fehaciente sobre su existencia. Adolfo de Castro aprovecha este hecho para fingir haber encontrado el original redactado por Cervantes y lo publica⁵.

De este modo, Castro ganó fama rápidamente al ser *El Buscapié* traducido a muchas lenguas en poco tiempo. Sin embargo, en adelante pesó sobre él la sombra de la desconfianza cada vez que intentó publicar un nuevo trabajo.

Sus continuas polémicas, tanto por *El Buscapié* como por sus artículos firmados con múltiples seudónimos para atacar a la administración pública, así como sus cambios de ideología y vida acabarán con un Adolfo de Castro derrotado. Su actividad en prensa dejará de proporcionarle sustento y terminará por vender sus escritos y pertenencias. Pudo serlo todo, pero sus ansias por alcanzar la fama con rapidez produjeron el efecto contrario en su trayectoria.

Aunque también destaca como historiador y redacta monografías como la *Historia de los judíos*, *Historia de los protestantes* o *Historia de Cádiz*, resulta fundamental mencionar que en su faceta como escritor, a la que acabo de referirme, no fue ajeno al auge del romance histórico y en este contexto publica en 1859⁶, en el *Ateneo de Cádiz*, *El castigo de un mal juez*, del que paso a ocuparme.

Según Virtudes Atero, con la irrupción de la teoría de la *naturpoesie* a principios de siglo XIX en Europa y su posterior apoyo por parte de Jacob Grimm en su *Silva de romances viejos*, en 1815, se expande por el

4 Así, con motivo de su muerte, en un artículo de *La España Moderna* Gómez de Baquero afirma que “a más de gran atrevimiento, acreditaba sin duda grandes conocimientos filológicos y verdadero instinto literario” (Gómez de Baquero, 1898, p. 159). En ese mismo año un amigo suyo, Juan Pérez de Guzmán, declara sobre él: “Le vi fluctuar en opiniones diversas en materias de fe, en materias de política, en materias de filosofía y hasta en materia de literatura; aunque fue uno de los pocos que han sido capaces de corregirse a sí propios” (Pérez de Guzmán, 1898, p. 1).

5 Para *El Buscapié* y sus posteriores polémicas, vid. Vallejo Márquez, 1997, pp. 41-112; Gil-Albarellos, 2001, pp. 24-25; Romero Tobar, 2001, pp. 112-113; Ravina Martín, 1999, pp. 33-131; Orozco Acuvaviva, 1984, pp. 39-45.

6 Da noticia del mismo Yolanda Vallejo en la edición del catálogo de obras firmadas por Castro, de la que es responsable (Vallejo Márquez, 1997, p. 138).

continente el interés por el romancero viejo español; los románticos ingleses, franceses, escandinavos, norteamericanos y rusos lo considerarán como *poesía natural* (Atero Burgos, 1996, pp. 15-18).

Aunque Juan Nicolás Böhl de Faber traduce al español la *Silva de romances viejos* de Grimm, como señala Romero Tobar, será la *Colección de romances antiguos* de Agustín Durán, publicada entre 1828 y 1832, la más influyente en su tiempo (Romero Tobar, 1994, p. 202).

Este afán por la recolección de romances se asienta definitivamente con la publicación entre 1849 y 1851 de *Romancero General. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, de Agustín Durán. Se trata de una reedición de la colección divulgada años antes, pero con algunos textos más. De este modo, se fija un precedente para muchos otros que se realizarán a continuación, culminando a finales de siglo con la aparición de los folkloristas (Atero Burgos, 1996, pp. 16-20).

Aunque la edición de romances viejos tuvo un papel fundamental en el siglo, no se puede dejar de lado la redacción de nuevas composiciones que se da en este contexto romántico. Andrés Amorós destaca que el poema narrativo en esa época, en España, se encontraba en pleno auge y que el romance fue el molde que mejor sintetizó sus propósitos. Rivas, Espronceda y Zorrilla, máximos representantes del género, coincidieron en considerarlo como aglutinador del espíritu nacional (Amorós, 1999, pp. 198-202).

Los períodos históricos en torno a los que giran las temáticas recurrentes en el romancero romántico son la Edad Media, con don Álvaro de Luna y Pedro I de Castilla como figuras centrales; las guerras contra los franceses en Italia; los Austrias y las intrigas de su corte; y la conquista americana protagonizada por Cristóbal Colón y Hernán Cortés. Se creía en la época que estos personajes eran los que mejor representaban el espíritu nacional.

Como antes mencionaba, uno de los personajes históricos con mayor presencia en los romances hasta el siglo XVIII es don Álvaro de Luna. Del mismo modo, el romanticismo reescribe las venturas y desventuras del condestable de Juan II desde el duque de Rivas en sus *Romances históricos* de 1834 hasta Francisco Muñoz y Ruiz en *El suplicio de don Álvaro de Luna* de 1873 (Ribao Pereira, 2015).

El argumento de la narración de Castro y Rossi se desarrolla en 1453, tras el ajusticiamiento de Álvaro de Luna. El tiempo de la acción, apenas unas horas, es una noche terrible, angustiosa y fantasmagórica que da paso, en los últimos versos, a un tiempo posterior de ruina y abandono de las posesiones materiales de la pareja protagonista. La acción principal tiene lugar en medio de una profunda oscuridad, habitual en los textos románticos a la hora de ambientar hechos violentos, macabros, sanguinarios o transgresores, como en este caso.

En el romance se cuenta cómo Juan de Velázquez, consejero del rey y uno de los jueces que condena a don Álvaro, huye de sus terribles remordimientos cabalgando hacia el castillo en que le aguarda su amada doña Luz de Acebedo, pero cuando por fin llega le dan la noticia de su muerte. Entra desesperado hasta hallar el cuerpo de la mujer y, sobre él, en el aire, descubre la cabeza del de Luna, que parece observarlo mientras se burla de su desgracia. Don Juan sale corriendo perseguido por el fantasma. Su caballo lo arroja en la ermita de San Andrés, donde se encuentra enterrado el ser que lo atormenta. Pide de rodillas morir para poner fin a su suplicio, pero en su agonía aparece de nuevo doña Luz, como si todo lo anterior de un sueño tormentoso se tratase. Y es que realmente la mujer había caído en un engañoso ensimismamiento que a todos había parecido la muerte. Demasiado tarde ya, don Juan expira en brazos de su amada. La dama erige en su honor un mausoleo al que adosa una estatua de Velázquez arrodillado y una cabeza, que parece ser la de don Álvaro. De la mujer nada más vuelve a saberse y su castillo queda desierto y

abandonado.

Son tres los protagonistas de la acción, marcadamente caracterizados como personajes románticos: un ser atormentado por sus remordimientos y víctima de un destino fatal del que no puede huir, un espectro que, en su perturbación, lo persigue y el aparente cadáver de una bella mujer a la que todos creen muerta cuando en realidad está dormida.

El primero en aparecer, ya en los versos iniciales, es el consejero Juan Velázquez, el cual remite a un personaje histórico. Se trata, en efecto, de uno de los doce jueces que las crónicas mencionan como responsables de la sentencia de muerte contra don Álvaro

En el romance, la condición de caballero de este personaje se subraya con la descripción de su atuendo y de su caballo, engalanado con arreos de oro y flores. Aun así, el semblante descolorido del jinete anticipa visualmente los remordimientos que le asedian y, premonitoriamente, la muerte que le aguarda. En efecto, son los remordimientos por el ajusticiamiento del condestable, presentado como víctima inocente de la envidia cortesana de su tiempo, los que le persiguen. La agitación de su mente se expresa en el texto a través de la mención de un tornado de nubes que le rodea sin que él pueda dejarlas atrás. La presencia de estas nubes hasta en tres ocasiones recalca el valor simbólico de las mismas y, por lo tanto, la persistencia de los remordimientos de Velázquez.

Aunque en ningún momento alude el romance a la exposición pública de que fue objeto la cabeza del condestable, es ella la que persigue y atormenta al protagonista. La aparición se manifiesta, primeramente, como un relámpago que ilumina la escena, el cadáver de doña Luz y al propio Velázquez.

El poema hace especial hincapié en la honda impresión que causa en Juan Velázquez la visión de la cabeza del maestre. Se produce así una clara inversión de los papeles iniciales: el asesinado es ahora quien conduce a su juez a la muerte. Álvaro de Luna es, en definitiva, el segundo protagonista de la acción. Pero ni lo fantástico ni lo maravilloso aparecen asociados a la figura del maestre hasta la irrupción del romanticismo. De hecho, solo en uno de los romances que recoge Durán en su *Romancero General* pueden rastrearse ciertas alusiones a lo extrasensorial. Y como ya avanzaba en la presentación de este trabajo, si bien el condestable es un personaje recurrente en el ámbito de la literatura romántica, la presencia de su espectro en forma de cabeza convierte el romance de Castro y Rossi en un texto peculiar⁷.

Una de las particularidades de la composición de Castro es, pues, que don Álvaro aparece en él como una presencia espectral, solo percibida por Juan Velázquez en su delirio, pero con la suficiente entidad como para causarle la muerte. El condestable no es la única presencia irracional del romance: Velázquez ha perdido la razón al contemplar el ajusticiamiento de don Álvaro y, desde el delirio, se observa a sí mismo como un cuerpo encadenado del que ha huido el espíritu. Como tal, pues, se manifiesta el protagonista a

⁷ Josef Miguel de Flores, editor de la *Crónica de don Álvaro de Luna* en 1784, da noticia del mismo en los apéndices que incorpora a la edición y lo señala como miembro del consejo de Juan II y hombre de confianza del monarca. Recoge Flores, en este sentido, el testimonio de Fray Joseph de Sigüenza a propósito de la estima real de la que el consejero era objeto, hasta el punto de que “el Rey no quiso se executase la sentencia hasta que la vio firmada del Doctor Juan Velázquez” (1784, p. 467). Me informa la profesora M. Ribao de la presencia de la cabeza de don Álvaro en *Escenas junto a la muerte* (1931), de Benjamín Jarnés, convertida en balón que se van pasando varios personajes, entre ellos el arzobispo Carrillo, quien reza un responso por ella.

lo largo de todo el poema, desde que lo vemos cabalgar con semblante macilento en los primeros versos, hasta su muerte en el desenlace (1859, p. 30). A esto cabe añadir el carácter vehemente de la voz narradora, que da fuerza y seguridad a lo relatado, de forma que lo onírico y lo real son en ocasiones difícilmente distinguibles, contante que se mantendrá en el conjunto del poema.

El único personaje femenino del romance es doña Luz de Acebedo. La primera imagen de la dama, en los versos iniciales, remite a la descripción convencional de la amada romántica. El aspecto y carácter angelical de la mujer la acercan a la figura romántica de la *dame blanche*, víctima siempre de los personajes masculinos, sufridora pasiva de los conflictos generados, en este caso, por Juan Velázquez (Ribao, 1999). Su nombre anticipa que se trata de un ser blanco, puro, angelical. En todo el romance, “Luz” es el único término que aporta claridad y se opone a los campos semánticos predominantes: la “sombra”, la “noche” o el “luto”. Es también, para el protagonista, la luz con la que escapar de su tormento, el lugar al que huye cuando se siente enloquecer y se ve a sí mismo, despojado de su cuerpo encadenado, como un espíritu sin paz.

El romance se plantea, pues, como un delirio en el que nada es lo que parece: el juez vivo se ve a sí mismo como un espíritu, la cabeza del condestable muerto persigue, contempla y se burla del sufrimiento del juez, y doña Luz es llorada por su amado, que la ve difunta. Solo el desenlace devuelve la acción al plano de la realidad y coloca a cada personaje en la órbita que le corresponde: el condestable en su tumba, Velázquez muerto al fin y la dama en el mundo terrenal, única superviviente de este episodio fantasmagórico y responsable de ofrecer tributo al verdugo inocente.

La descripción de los diferentes espacios en que se desarrolla el argumento es muy detallada. El primero de ellos es “la margen del Pisuerga”, que menciona el primer verso, y remite a la ciudad de Valladolid en la que acaba de ser ajusticiado el condestable. El último es el castillo de los Acebedo, el hogar de doña Luz: tras su desaparición se convierte en un espacio ruinoso, que refleja visualmente el paso del tiempo y, con él, la caducidad de las glorias mundanas.

Los demás espacios pertenecen al ámbito de la alucinación de que es víctima el protagonista. Así, el viaje de don Juan desde el castillo hasta el lugar de su muerte se presenta como una selva de aspecto estremecedor. Se equipara el estado de la naturaleza con el ánimo del personaje. La tempestad es el reflejo de la perturbación mental del consejero, perdido en un espacio alterado por su locura, asediado por el frío, la niebla, la tormenta y el granizo. Igualmente fantasmagórico es el siguiente espacio. En el propio texto se le denomina “lugar funesto” y de nuevo anticipa la muerte a la que se ve avocado el protagonista. Se trata de la ermita de San Andrés, en la que se entierran los ajusticiados y en la que reposa don Álvaro. Ahí descansan los criminales y como tal reposará don Juan Velázquez: ajusticiado por los remordimientos causados por veredicto injusto. El suelo tiembla, al igual que el protagonista en su intento por deshacerse de sus culpas.

El último espacio reseñable es la tumba del consejero, en la que este encuentra el anhelado fin. El monumento incluye tanto la figura de Juan Velázquez como la cabeza de don Álvaro de Luna, la víctima convertida en juez que por venganza conduce a su juez a la muerte como castigo⁸.

8 En el apéndice a la *Crónica de Don Álvaro de Luna* a la que antes me he referido, se explica que Juan Velázquez se retiró tras la muerte del condestable al monasterio de la Armedilla, entre Peñafiel y Cuéllar, y se mandó enterrar allí. En su panteón se colocó una cabeza de cera, “por remordimiento y escrúpulo de conciencia que tenía de haber firmado la sentencia” (1784, p. 467).

En definitiva, este es, como vemos, un texto poco conocido, mencionado en algunos repertorios bibliográficos del autor, pero nunca analizado ni editado modernamente, aun cuando ejemplifica el interés por la historia que caracteriza a Castro y Rossi. Y aunque la peripecia argumental, los contenidos amorosos y el desenlace sean productos literarios originales del escritor, los protagonistas masculinos y la mayoría de los espacios del romance remiten, a grandes rasgos, a referentes reales de los que dan cuenta las crónicas y los romances redactados tras la muerte de Álvaro de Luna.

Si bien el punto de partida es el ajusticiamiento del condestable, temática recurrente en el romancero, el tratamiento de la misma es original. El autor dota al texto de un tinte fantástico, inexistente en los demás romances decimonónicos sobre el personaje, al reducir la presencia del maestro a su cabeza, que persigue a Juan Velázquez, y al mezclar realidad y alucinación en un discurso narrativo contundente y ágil. Todo ello subraya la importancia de este texto, claramente individualizado del resto de los romances dedicados a la muerte de Luna.

Romanticismo, historia y romances se conjugan en el siglo XIX para dar lugar a textos, como *El castigo de un mal juez*, en los que la tradición y la temática nacional se reescriben desde perspectivas innovadoras. Al margen de los grandes nombres, buena parte de los romances históricos del siglo XIX permanecen olvidados en colectáneas de diversa naturaleza o dispersos en publicaciones periódicas de la época. Adolfo de Castro y Rossi, autor original y poco conocido hoy al margen de las polémicas literarias de las que fue protagonista, es un buen ejemplo de la pertinencia de los textos considerados menores en el estudio y análisis literario decimonónicos.

Bibliografía

- Amorós, A. (1999). *Antología comentada de la literatura española. Siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- Atero Burgos, V. (1996). "El siglo XIX. El redescubrimiento de la tradición moderna en Andalucía y las primeras noticias del romancero gaditano". En V. Atero Burgos (Ed.) *Romancero de la provincia de Cádiz* (pp. 15-20). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Boyer, A. (1988). *Estudio descriptivo del 'Libro de las virtuosas e claras mugeres' de don Álvaro de Luna: fuentes, género y ubicación en el debate*. Berkeley: University of California.
- Durán, A. (1851). *Romancero General*. T.II. Madrid: Imprenta de la Publicidad.
- Flores, J. M. de (1784). *Crónica de don Álvaro de Luna*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Gil-Albarellos, S. (2001). "Que no hay tan diestra mentira/que no venga a saber". Teorías de la falsificación literaria". En J. Álvarez Barrientos (Ed.) *Imposturas literarias españolas* (pp. 17-32). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gómez de Baquero, E. (1898, noviembre). "Crónica Literaria". "Dos literatos ilustres". "La España Moderna", 119, 158-162.
- Orozco Acuaviva, A. (1973). *Exposición bibliográfica de Adolfo Castro en los salones del Casino Gaditano*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz.
- Orozco Acuaviva, A. (1984). "Adolfo de Castro y su catálogo inédito de himnos y canciones de 1800 a 1850". En A. Orozco Acuaviva (Ed.) *Literatura, historia y ciencia en el Ateneo de Cádiz, 1983-1988* (pp. 39-65). Cádiz: Caja de Ahorros.
- Pérez de Guzmán, J. (1898, 14 octubre). "Adolfo de Castro". "Necrológica". *La Época*.
- Pérez Gómez, A. (Ed.). (1953). *Romancero de don Álvaro de Luna*. Valencia: La fonte que mana y corre.
- Ravina Martín, M. (1999). *Bibliófilo y erudito: vida y obra de Adolfo de Castro (1823-1898)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Ribao Pereira, M. (2015). "Qué se hizo el rey don Juan: la fortuna literaria de Álvaro de Luna en el siglo XIX español". *Estudios Humanísticos* [en prensa].
- Rodríguez Moñino, A. (1957). "Epistolario de Don Pascual Gayangos con don Adolfo de Castro (1849-1861)". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXXII (pp. 291-293).
- Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- Romero Tobar, L. (2001). "Supercherías de textos antiguos en el siglo XIX". En J. Álvarez Barrientos (Ed.) *Imposturas literarias españolas* (pp. 109-127). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Vallejo Márquez, Y. (1997). *Adolfo de Castro (1823-1898). Su tiempo, su vida y su obra*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz,
- Vallejo Márquez, Y. (1999). "La invención de la historia: Adolfo de Castro". En A. González Troyano y A. Romero Ferrer (Coords.) y M. Cantos Casenave (Ed.) *IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)* (pp. 415-419). Cádiz: Universidad de Cádiz.



El Romanticismo y la recuperación de la materia medieval: el caso de J. Morán

María Ceide Rodríguez
(Universidade de Vigo)

maria_ceiro@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo centra su atención en el cuento romántico español a través del estudio de *Alfonso Pérez de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV*, una obra del escritor vallisoletano Jerónimo Morán. El relato, publicado en prensa en dos momentos política y socialmente muy convulsos en España (1839, 1869-1870), cuenta con dos versiones, apenas conocidas, diferentes entre sí en cuanto a estilo y contenido se refiere y conectadas, en ambos casos, con el texto dramático que las precede, *Los cortesanos de don Juan II*, estrenado en 1838 como respuesta contraria del autor a la guerra carlista que en ese momento se libra en el país. De la misma manera, las dos ediciones del relato, cuyo argumento gira en torno a la figura del condestable don Álvaro de Luna y a las luchas por el poder que en la corte de Juan II de Castilla se mantienen en el año 1453, sirven a Morán para manifestar su postura en relación con determinados acontecimientos políticos que tienen lugar en la época en que se desarrolla su escritura; así, mientras en la versión de 1839 el autor denuncia las consecuencias del ejercicio absolutista del poder, en la reimpresión de 1869-1870 expone su oposición a la revolución progresista de 1868.

Palabras clave: Jerónimo Morán, Alfonso Pérez de Vivero, Álvaro de Luna, *El Panorama*, *La Guirnalda*

Resumo: O presente traballo centra a súa atención no conto romántico español a través do estudo de *Alfonso Pérez de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV*, unha obra do escritor valisoletano Jerónimo Morán. O relato, publicado en prensa en dous momentos política e socialmente moi convulsos en España (1839, 1869-1870), conta con dúas versións, apenas coñecidas, diferentes entre si en canto a estilo e contido refírese e conectadas, en ambos os casos, co texto dramático que as precede, *Los cortesanos de don Juan II*, estreado en 1838 como resposta contraria do autor á guerra carlista que nese momento líbrase no país. Da mesma maneira, as dúas edicións do relato, cuxo argumento xira ao redor da figura do condestable don Álvaro de Luna e ás loitas polo poder que na corte de Juan II de Castela mantéñense no ano 1453, serven a Morán para manifestar a súa postura en relación con determinados acontecementos políticos que teñen lugar na época en que se desenvolve a súa escritura; así, mentres na versión de 1839 o autor denuncia as consecuencias do exercicio absolutista do poder, na reimpresión de 1869-1870 expón a súa oposición á revolución progresista de 1868.

Palabras chave: Jerónimo Morán, Alfonso Pérez de Vivero, Álvaro de Luna, *El Panorama*, *La Guirnalda*

Abstract: This article focuses on the Spanish romantic tale *Alfonso Pérez de Vivero Leyenda castellana del siglo XV*, which was published during two periods of political and social turmoil (1839, 1869-1870) by the Valladolid writer Jerónimo Morán. Moran's work survives in two little-known versions that differ from each other in style and content. Both versions allude to an earlier dramatic text *Los cortesanos de don Juan II*, which was released in 1838 by Morán as a criticism of the Carlist War that was being waged in Spain at the time. Similarly, both editions, whose argument revolves around the figure of the constable Don Alvaro de Luna and the power struggles in the court of Juan II de Castilla held in 1453, disclose Morán's position on a number of political events that were taking place at a time when his writing style was still under development. Whereas the 1839 version denounces the consequences that arise from the exercise of absolute power, the 1869-1870 reprint expresses, in contrast, his opposition to the Glorious Revolution of 1868.

Keywords: Jerónimo Morán, Alfonso Pérez de Vivero, Álvaro de Luna, *El Panorama*, *La Guirnalda*

En el siglo XIX, al abrigo del auge de la prensa escrita como medio de comunicación de masas y de expresión ideológica, el cuento comienza a despertar el interés de estudiosos y escritores. Se inicia así un proceso de revitalización del género, que alcanza un enorme éxito y popularidad a lo largo de toda la centuria.

Jerónimo Morán Martín (1817-1872), reconocido escritor y político de su tiempo, coetáneo y amigo de importantes nombres del romanticismo español como Pedro de Madrazo o José Zorrilla, participa en el auge del cuento decimonónico con diferentes títulos que publica en la prensa periódica del momento y que hoy permanecen, en su mayoría, olvidados por la crítica y dispersos en publicaciones periódicas españolas e hispanoamericanas. Una de sus más interesantes aportaciones, a este respecto, es *Alfonso Pérez de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV*, un texto prácticamente desconocido, buen ejemplo del patrón constructivo que sigue el cuento histórico romántico y alusivo a la convulsa naturaleza de un siglo, el diecinueve, marcadamente inestable en lo político y lo social. Construido sobre la base de un hipotexto dramático del mismo escritor, el drama *Los cortesanos de don Juan II*, estrenado en Valladolid en 1838, el cuento se publica por entregas en dos ocasiones a lo largo del siglo: primero en 1839, en *El Panorama*, y posteriormente en 1869-1870, en *La Guirnalda*. El argumento del relato gira en torno a la figura del condestable don Álvaro de Luna y a las luchas por el poder en la corte castellana de 1453, evocadas recurrentemente por el romanticismo hispano como metáfora de su propio tiempo. La segunda versión resulta de una sutil reelaboración formal y de contenido con respecto a la primera. Como tendré ocasión de argumentar, siquiera brevemente, en este trabajo, tales divergencias pueden relacionarse con la conflictiva situación que vive España en tiempos de La Gloriosa, la revolución de 1868 que determina el final del reinado de Isabel II.

Buena parte de los escritores románticos cultiva el relato breve en algún momento de su carrera literaria y colabora en una, o varias, de las múltiples revistas que proliferan en la época, publicando textos con cierta asiduidad (Alonso Seoane, 2004, p.10-53; Rodríguez Gutiérrez, 2004, p.265-275). Morán es uno de ellos. Vallisoletano de nacimiento, se forma durante su juventud en la Academia de Letras Humanas de la Universidad de Valladolid. Aquí confraterniza con Pedro de Madrazo, Miguel de los Santos Álvarez, Manuel de Assas o José Zorrilla y con ellos, entre otros, contribuye al afianzamiento y desarrollo del romanticismo español (Alonso Cortés, 1914, p.57).

Muy pronto muestra al público decimonónico sus dotes para la actividad literaria. Con apenas veinte años, en 1837, es premiado con un rasgo épico por la Sociedad de Amigos del País de Salamanca gracias a

o Este trabajo se inscribe en el ámbito de investigación del proyecto FFI2015-64107-P del MEC.

uno de los textos que escribe sobre el sitio de Bilbao. Durante años compagina los cargos que desempeña en las áreas de Guerra, Hacienda y Fomento con la abogacía y la literatura (Ribao Pereira, 2015a). Realiza diversas colaboraciones en prensa y en 1867 funda la revista *La Guirnalda*, una publicación quincenal de corte conservador y dedicada a “la educación moral del bello sexo” (M.H.C., 1873, p.51), que dirigirá desde sus comienzos y que le servirá de escaparate privilegiado para la presentación de sus obras¹.

Alfonso Pérez de Vivero llega por primera vez a los lectores entre los meses de julio y agosto del año 1839, cuando la revista *El Panorama* decide difundirlo por entregas en los números veintinueve, treinta y treinta y uno de la publicación. Varias décadas más tarde, a finales de 1869 y principios de 1870, es *La Guirnalda*, el periódico que dirige el propio autor, el que reedita y publica nuevamente el texto en otras tres entregas sucesivas². El cuento se diseña en cuatro capítulos titulados “Don Juan de Luna”, “El sermón”, “La torre” y “La loca”, de idéntica extensión en las dos ediciones.

No se registran menciones al cuento en la prensa de la época; tampoco en la actualidad los estudiosos incluyen referencia crítica alguna en antologías ni manuales. Tan solo B. Rodríguez Gutiérrez (2001, p.198) cita someramente la primera edición (nada dice, sin embargo, de la segunda) y afirma que se trata de “un cuento histórico [...] que presenta un héroe cristiano sin tacha, sentimientos morales y respeto a la ley y a la religión”.

Estas mismas características podrían trasladarse a la versión del relato publicada en *La Guirnalda*. El valor de esta segunda versión reside, sin embargo, en el hecho de que no constituye una simple reimpresión, pues, además de modernizar los contenidos y la forma, en ella Morán altera ligeramente el sentido del texto.

La obra teatral que precede al texto que nos ocupa nace, en plena guerra carlista, para ser representada en una función benéfica a favor de los prisioneros del bando cristino, tras su derrota frete al ejército de don Carlos en Maella. El 29 de diciembre de 1838 es puesta en escena en medio de una gran expectación; la edición se pone a la venta a principios de 1839 (Ribao Pereira, 2015a). A partir del argumento de esta pieza, Jerónimo Morán escribe el cuento que publica en *El Panorama* y posteriormente en *La Guirnalda*³.

Las conexiones que se establecen entre los cuentos y su hipotexto dramático son notables. En primer lugar, tal y como acabamos de señalar, la materia de la que se sirve el relato sigue la desarrollada en la obra dramática, en donde diferentes miembros de la corte de Juan II buscan la caída de don Álvaro de Luna por sus excesos en el gobierno. La muerte del condestable vendrá, en último término, motivada por el comportamiento de su sobrino y yerno Juan, cuyos artificios provocan el asesinato del contador, Alfonso Pérez de Vivero, prometido de doña Jimena y caballero al que envidia y aborrece.

La diferencia argumental esencial entre cuento y drama reside en el hecho de que, mientras en el segundo

¹ Puede consultarse la publicación completa en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Madrid. *La Guirnalda* (16 abril, 1873: 49-51) dedica además una extensa semblanza biográfica de Morán con motivo de su fallecimiento. En ella se da cuenta del listado completo de sus obras, reproducido solo parcialmente por Alonso Cortés. Ni siquiera en él se menciona la obra narrativa breve del autor, que, dispersa en las publicaciones periódicas de la época, ha sido hasta hoy ignorada por la crítica.

² *El Panorama*, 18/07/39, 25/07/39 y 01/08/39, pp. 42-45, 61-63 y 75-76 respectivamente; *La Guirnalda*, 16/12/69, 01/01/70 y 16/01/70, pp. 381-382, 3-5 y 11-12.

³ En adelante, me refiero a los cuentos por el año en que se publican 1839 (*El Panorama*) y 1869-1870 (*La Guirnalda*).

la intriga política se desarrolla en paralelo a la amorosa, en el relato el conflicto sentimental posee un peso mayor: el autor además de centrar la atención en las intrigas cortesanas y en la reflexión sobre las consecuencias del mal gobierno, insiste especialmente en la venganza que don Juan maquina y dispone cautelosamente contra los amantes, hasta el punto de que el enfrentamiento que don Álvaro mantiene con la nobleza y el pueblo castellano se plantea, en el cuento, como un medio para conseguir el castigo de los amantes.

Esta variación, así como la adaptación del argumento al molde genérico del relato breve, trae consigo una reducción del número de personajes. Su nómina, superior en el drama, disminuye en el cuento.

Jimena, el personaje femenino principal, aparece caracterizada en los relatos bien como la enamorada (*El Panorama*) bien como la prometida de Alfonso (*La Guirnalda*). Desconocemos sus orígenes y de ella solo sabemos que es dama de la reina, que destaca en la corte por su belleza y que su final es desgraciado. En el drama, sin embargo, se descubre ya en el inicio la nobleza de su linaje, el heroísmo de su padre muerto en Olmedo y, por tanto, su condición de huérfana aquejada de una tristeza y desdicha ilimitadas. Estos datos, muy reveladores, ayudan a comprender el calado del sentimiento que une a la joven con Alfonso Pérez de Vivero, héroe romántico que morirá marcado por la fatalidad de su destino.

Como en el caso de la doncella, tampoco los cuentos publicados en prensa ofrecen más datos acerca del contador de don Juan II, cuya peripecia histórica sí se desarrolla en el drama⁴.

Álvaro de Luna se presenta, tanto en el drama como en el cuento, como un personaje altivo y arrogante. Amante del poder, obra sin juicio y con gran desatino cuando decide tender una emboscada al indefenso Vivero, espoleado por las críticas que recibe desde el púlpito por parte de un fraile dominico sobornado por su sobrino. La vanidad y el miedo a verse alejado de la Corte, del mando y del gobierno, le llevan a permitir el crimen que cuatro hombres de armas, dirigidos por don Juan, ejecutan arrojando al vacío al contador del rey.

Los hechos dramáticos tienen lugar entre el miércoles y el viernes santo del año 1453. Jerónimo Morán amplía el desarrollo temporal en sus relatos, a la vez que concreta con exactitud cada una de las acciones que se suceden. El encuentro entre Jimena y Alfonso, así como la afrenta de don Juan y la posterior trama de la venganza se producen uno de los últimos días del mes de marzo (1839, p. 44; 1869-1870, p. 382); dos días después, el viernes santo, el obispo oficia la misa en la que acusa a don Álvaro de Luna de ser el causante de las desgracias del pueblo castellano; esa misma noche, Alfonso de Vivero y Jimena son conducidos fraudulentamente a los aposentos del condestable (1839, p. 61; 1869-1870, p. 3); dos meses después, el propio don Álvaro es ajusticiado por el asesinato del joven contador y, en esas mismas fechas, una doña Jimena aparentemente perturbada vaga por los caminos preciándose de haber dado muerte al perverso don Juan de Luna, asesino de su amado (1839, p. 76; 1869-1870, p. 11).

4 En *Los cortesanos de don Juan II* se detalla la prisión de Vivero en Navarra, al lado del príncipe de Viana, su cargo de contador en la corte y su muerte a manos de don Álvaro. Sin embargo, tanto en el drama como en los cuentos se reescribe una parte esencial de su biografía (Alfonso es, en el momento de su muerte, un hombre maduro y casado que deja a su primogénito la herencia de sus títulos y su posición al lado del rey) y se obvia su participación en diferentes traiciones al condestable (Franco Silva, 1987).

En cuanto a los espacios en que se desarrollan las diferentes acciones, no existe una correspondencia absoluta entre los lugares presentados en el drama y los recogidos en las diferentes ediciones del cuento. Los jardines de palacio, donde se produce el encuentro entre los amantes, y el salón regio, en el que los condes conspiran contra el condestable y el rey comunica a don Álvaro su destierro, son emplazamientos y acciones incluidos en el primer y segundo acto de la representación teatral que los relatos omiten. Sí coinciden drama y cuentos en la ubicación de los hechos principales en Castilla, si bien en la ciudad de Burgos el texto teatral y la versión de *La Guirnalda* y en la villa de Tordesillas la de *El Panorama*. El sermón del fraile dominico, por su parte, se sitúa en la Iglesia Mayor en la primera edición del relato y también en la versión dramática, mientras que es la Iglesia de Santa María la encargada de ambientar esta escena en la edición del 69. El desenlace trágico tiene lugar en el alcázar del condestable, en la más elevada y ruinosa torre del castillo, tanto en el teatro como en los cuentos.

Como he adelantado ya, los relatos de Jerónimo Morán son ejemplos relevantes del modo de concebir y componer el cuento literario romántico español. Se adscriben al grupo temático histórico-legendario, pues en ellos el autor plantea como telón de fondo de la trama amorosa unos hechos protagonizados, además, por una serie de personajes masculinos (don Álvaro, don Juan y Alfonso Pérez de Vivero) que realmente existieron en la época de Juan II de Castilla.

El inicio es directo e inmediato. Morán introduce al lector en el imaginario de una historia que comienza *in medias res* con un diálogo entre don Juan y Fernando Rivadeneira a propósito de una afrenta sufrida por el sobrino del condestable. Esta técnica, que en el caso que me ocupa procede directamente del texto teatral previo, pone de manifiesto la estrecha vinculación que en el XIX mantienen narrativa y teatro y descubre los continuos trasvases que, en la época, se realizan desde el texto dramático hasta el cuento histórico romántico (Penas, 1993, p. 169).

Los paisajes nocturnos, como el que sirve de escenario en la ejecución del contador, las ruinas, representadas por la inhabilitada y desmantelada torre del alcázar de don Álvaro, así como lo lúgubre y funesto de determinadas situaciones que anticipan un final aciago perfilan una atmósfera medieval recreada por los escritores románticos y del gusto del receptor decimonónico hasta, cuando menos, el segundo tercio del siglo XIX (Ribao Pereira, 1999).

Los personajes, por su parte, se organizan en dos grupos antitéticos, planteados de forma maniquea, y son planos casi en su totalidad, pues el carácter de cada uno de ellos aparece definido ya en los primeros compases de los cuentos. Únicamente la figura de doña Jimena experimenta una evidente evolución: desde los inicios, en que representa la cara pasiva del héroe y el lado más sensible del ser humano, se desplaza hasta un posicionamiento mucho más drástico en el que encarna la fuerza de la pasión y la emoción. Esta renovada energía que Jimena experimenta la lleva a dar muerte a don Juan de Luna tras el asesinato del contador y determina el cierre de la obra con un desenlace totalmente inesperado.

Como vemos, tanto la edición de *El Panorama* como la de *La Guirnalda* coinciden en las características fundamentales del género breve romántico. Sin embargo, ambas versiones presentan particularidades propias y es posible establecer entre ellas una serie de distinciones que afectan bien al contenido, bien a la forma, y que convierten al cuento de la segunda mitad de siglo en un texto ligeramente diferente al publicado por primera vez en 1839.

Quizás el contraste más obvio entre ambas versiones procede de su elaboración lingüística, un aspecto formal que aparece mucho más cuidado en la segunda de las impresiones. Del mismo modo, es muy clara su mayor pulcritud y precisión terminológica general.

Junto a estas variaciones de forma, en el relato de *La Guirnalda* se observan también significativas diferencias de contenido (estrechamente vinculadas entre sí) que, a su vez, se traducen inevitablemente en ligeros cambios de sentido. El mayor acercamiento de los personajes a estereotipos mucho más revolucionarios y rebeldes es un buen ejemplo de ello. En 1869 se reivindica un individualismo más marcado, que subraya la idea del yo como epicentro del universo. Del mismo modo, la hipertrofia de los sentimientos provoca que las principales figuras del relato experimenten sensaciones mucho más extremas en 1869-1870. Así, el despecho o el disgusto que sufren los personajes en 1839 se transforman en ira, arrebatos sentimentales y otras pasiones del alma, causa constante de indignaciones y enojos.

En el texto de 1869-1870 se agudiza la expresión de la vivencia angustiosa de cualquier tipo de sentimiento y por ello la alusión a impulsos incontrolables que escapan a la lógica de la medida y la razón es otra de las particularidades de la edición de *La Guirnalda*. La fortuna, el destino, se acentúa como elemento decisivo en el devenir de los protagonistas y en su fatal desenlace, subrayándose de este modo el motivo del sino tan provechosamente rentabilizado por los románticos en su momento.

De esta mayor adecuación de los personajes a patrones de tipo convulso y subversivo en el 69 deriva la manifiesta radicalización que se observa en las posturas de héroes y villanos. Los unos agitan y enarbolan la bandera de la pasión, el sufrimiento y la honradez con suma entrega; los otros caminan resueltos hacia los insondables senderos de la depravación más absoluta. Rivadeneira muestra sin tapujos su infame proceder; el condestable, por su parte, hace de la soberbia su principal atributo, aunque sin duda alguna es su sobrino el que mayores cotas de maldad alcanza en el relato. En el extremo opuesto de la balanza, Alfonso Pérez de Vivero, más heroico y romántico en el 69 que, paradójicamente, su homónimo de 1839, sufre también con mayor dureza la crueldad de sus enemigos y de su sino cuando los cuatro hombres de armas se arrojan sobre él.

Todos estos cambios que se introducen en la versión de *La Guirnalda* sirven a Morán para replantear la perspectiva del relato. La propia recuperación del texto, tres décadas después de haber sido publicado por primera vez, muestra la evidente disposición del autor de contribuir, con su relato, al resurgir de la figura literaria de Álvaro de Luna, que personifica en el siglo XIX, especialmente en los períodos de convulsión política, las caóticas consecuencias que se derivan del mal ejercicio del poder (Ribao Pereira 2015b). Del mismo modo que la primera guerra carlista explica los alegatos liberales de *Los cortesanos de don Juan II*, la segunda edición de *Alfonso Pérez de Vivero* busca, a comienzos de los setenta, reflejar la destacada complejidad del panorama político del momento.

En efecto, la versión de 1869 se edita en tiempos de La Gloriosa, la revolución que, liderada por el general progresista Prim, estalla en septiembre de 1868 y supone la caída de la reina Isabel II y la búsqueda, infructuosa, de una mayor estabilidad tras casi cinco años de constantes sucesiones en el gobierno. Al hilo de estas circunstancias políticas, y por medio de sus personajes, Morán critica duramente en el texto de finales del 69 las incesantes luchas de poder que se producen durante esta época, intercalando en el desarrollo de la trama amorosa ciertas consideraciones extrapolables a la realidad de su tiempo.

También enjuicia muy negativamente Morán el asalto a la soberanía a través del empleo de la fuerza. No en vano, es Jerónimo Morán un autor de perfil conservador que ya con anterioridad había mostrado su total desacuerdo con la revolución y la toma del poder por parte de los progresistas al incluir en su periódico una carta elaborada por un grupo de mujeres el 8 de diciembre de 1868 (tres meses después de la

revuelta), en la que solicitan al entonces presidente del gobierno provisional, Serrano, el mantenimiento de la unidad católica y en la que cuestionan, sin tapujos, la legitimidad y la facultad para legislar del nuevo gabinete de mando⁵. El hecho de que el creador de *Alfonso de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV* dé cabida en su revista, de declarado corte moderado, a un texto de esta temática y estas características solo se explica por la conformidad que el propio autor mantiene con las ideas en él expuestas, las mismas que le llevan a recuperar y actualizar, en los términos que acabo de explicar, el cuento que había redactado en su juventud.

De esta manera, a través de la introducción de ciertas modificaciones estilísticas y de contenido, entre las que destacan la reelaboración artística y lingüística del texto, el acercamiento de los personajes a patrones de tipo convulso y subversivo, la ostensible radicalización de las posturas de héroes y villanos y el planteamiento de críticas mucho más directas y mordaces, el autor manifiesta su rechazo frontal a la inestabilidad política que atenaza al gobierno durante los últimos años del reinado de Isabel II y critica el violento asalto al poder ejercido por parte de los liberales en la revolución de 1868. El relato, que servía al escritor en 1839 como instrumento de denuncia del absolutismo y de la desgracia individual y colectiva a la que conducen las luchas por el poder y el desgobierno, le sirve de nuevo en 1869 para manifestar su oposición a la revolución, y por ello su análisis resulta sumamente interesante.

En este sentido, *Alfonso Pérez de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV* es un buen ejemplo de la importancia de los textos menores y de la necesidad de exhumar, en ocasiones, documentos situados al margen del canon con el objetivo de abrir diferentes vías de estudio y de sentar las bases de posibles investigaciones futuras.

⁵ Carta recogida en el número cincuenta de *La Guirnalda*, publicado el 16 de enero de 1869. Disponible en: bit.ly/1TeILba [Consulta: 01.04.2015].

Bibliografía

- Alonso Cortés, N. (1914). *Antología de poetas vallisoletanos modernos*. Valladolid: Biblioteca Studium.
- Alonso Seoane, M.J.; Ana Isabel Ballesteros Dorado y Antonio Ubach Medina (2004). *Artículo literario y narrativo breve del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- M.H.C. (1873). “Don Jerónimo Morán”. *La Guirnalda*. 152, pp. 49-51.
- Morán, J. (1839a). *Los cortesanos de don Juan II, drama histórico original en cuatro actos y variedad de metros*. Madrid: Repullés.
- Morán, J. (1839b). “Alfonso Pérez de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV”. *El Panorama*, 18/07/1839, 29, pp. 42-45; 25/07/1839, 30, pp. 61-63; 01/08/1839, 31, pp. 75-76.
- Morán, J. (1869-1870). “Alfonso Pérez de Vivero. Leyenda castellana del siglo XV”. *La Guirnalda*, 16/12/1869, 72, pp. 381-382; 01/01/1870, 73, pp. 3-5; 16/01/1870, 74, pp. 11-12.
- Penas, E. (1993). “Discurso dramático y novela histórica romántica”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIX, pp. 167-193.
- Ribao Pereira, M. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: EUNSA.
- Ribao Pereira, M. (2015a). “Una relectura romántica de la corte: Los cortesanos de don Juan II, de Jerónimo Morán”. En M. Sotelo et al. (Eds.) *La historia en la literatura del siglo XIX. Actas del Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona [en prensa].
- Ribao Pereira, M. (2015b). “Prensa, actualidad y romanticismo español: el caso de Jerónimo Morán y la corte de Juan II de Castilla”. En I. Rodríguez Moranta y D. Thion (Eds.) *Culture pour tous. Le rôle des médias dans la vulgarisation des savoirs, monográfico de Amnis. Revue de civilisation contemporaine Auropes/ Amériques*, 14. Disponible en: <http://bit.ly/22I5iTz> [Consulta: 19.03.2016].
- Rodríguez Gutiérrez, B. (2001). “La narración breve en tres revistas románticas: *Observatorio Pintoresco* (1837), *El Panorama* (1838-1841), *La Alhambra* (1839-1843)”. *Philologia Hispalensis*, 15, pp.189-208.
- Rodríguez Gutiérrez, B. (2004). *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid: Iberoamericana.



El mito de don Juan en el Romanticismo: Las interpretaciones de Søren Kierkegaard y de Franz Liszt de la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart

Pablo Rodríguez Fernández
(Universidade de Vigo)

prfpianista@gmail.com

Resumen: La visión que del mito de Don Juan elaboraron Lorenzo Da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart en 1787 en la ópera *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* representa un universo narrativo singular y coherente, con una estética musical muy particular basada en categorías plenamente explotadas más tarde en el arte del Romanticismo como son lo sublime y lo siniestro. Esto explica la gran difusión de la obra en el período anterior a 1850. Así, dos de las más importantes manifestaciones del mito en dicho período están basadas en la ópera mozartiana: el ensayo *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske* (*Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical*) del pensador danés Søren Kierkegaard, incluido en su primera obra publicada *Enten/eller (O lo uno o lo otro, 1843)*, y la paráfrasis pianística *Réminiscences de Don Juan* de Mozart, S.418 del virtuoso húngaro Franz Liszt (1843). El análisis pormenorizado que realiza Kierkegaard de la ópera para intentar dar una explicación tanto a su grandeza artística como a la fascinación que despierta en el público de su época, por un lado, y la especial vinculación que el pensamiento musical de Liszt tiene con la literatura, por otro, son los puntos de partida que permiten abordar las relaciones entre ambas interpretaciones de la obra mozartiana a través de un estudio comparado. La coherencia formal que las caracteriza hace posible que se pueda establecer una diferencia radical entre sendos planteamientos de la significación del personaje de Don Juan, el primero asociado a la ética cristiana y el segundo a lo panteísta. De este modo se puede contextualizar su importancia dentro de la evolución del mito donjuanino y afirmar la posible influencia que la visión de Liszt tuvo en la elaboración y el contenido del escrito de Kierkegaard.

Palabras clave: don Juan, Mozart, Kierkegaard, Liszt, erotismo

Resumo: A visión que do mito de Don Juan elaboraron Lorenzo Da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart en 1787 na ópera *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* representa un universo narrativo singular e coherente, cunha estética musical moi particular baseada en categorías plenamente explotadas máis tarde na arte do Romanticismo como son o sublime e o sinistro. Isto explica a gran difusión da obra no período anterior a 1850. Así, dous das máis importantes manifestacións do mito no devandito período están baseadas na ópera mozartiana: o ensaio *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske* (*Os estadios eróticos inmediatos ou o erotismo musical*) do pensador dinamarqués Søren Kierkegaard, incluído na súa primeira obra publicada *Enten/eller (Quer un, quer outro, 1843)*, e a paráfrase pianística *Réminiscences de Don Juan* de Mozart, S.418 do virtuoso húngaro Franz Liszt (1843). A análise pormenorizada que realiza Kierkegaard da ópera para tentar dar unha explicación tanto á súa grandeza artística como á fascinación que esperta no público da súa época, por unha banda, e a especial vinculación que o pensamento musical de Liszt ten coa literatura,

por outra, son os puntos de partida que permiten abordar as relacións entre ambas as interpretacións da obra mozartiana a través dun estudo comparado. A coherencia formal que as caracteriza fai posible que se poida establecer unha diferenza radical entre senllas formulacións da significación do personaxe de Don Juan, a primeira asociado á ética cristiá e a segunda ao panteísta. Deste xeito pódese contextualizar a súa importancia dentro da evolución do mito donjuanino e afirmar a posible influencia que a visión de Liszt tivo na elaboración e o contido do escrito de Kierkegaard.

Palabras chave: don juan, Mozart, Kierkegaard, Liszt, erotismo

Abstract: The view of the myth of Don Juan draw by Lorenzo Da Ponte and Wolfgang Amadeus Mozart in 1787 in the opera *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* has a very unique musical aesthetics based on categories fully exploited later in the art of Romanticism as are the sublime and the sinister. This fact explains the great dissemination of the work in the period prior to 1850. Thus, two of the most important manifestations of the myth such period are based on Mozart's opera. These are the essay *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske* (*The immediate erotical stages or the musical eroticism*) debted to the Danish philosopher Søren Kierkegaard, included in his first published work *Enten/eller* (*Either/Or*, 1843), and the pianistic paraphrase *Réminiscences* of Don Juan de Mozart, S.418 from the hungarian virtuoso Franz Liszt (1843). The detailed analysis that Kierkegaard makes of the opera, on the one hand, and the special relationship that Liszt's musical thought has with Literature, on the other, are the starting points that allow to address the relations between these two points of view from Mozart's opera through a comparative study. The formal coherence of these two separate approaches to the significance of the character of Don Juan makes it possible to establish a radical difference between one and other, the first associated with Christian ethics and the second with the pantheistic. Indeed, its possible to contextualize their importance in the evolution of Don Juan's myth.

Keywords: don juan, Mozart, Kierkegaard, Liszt, eroticism

Introducción

El presente estudio tiene la voluntad de trasladar el apasionante trabajo de desentrañar las relaciones que se establecen entre Literatura y Música cuando esta última se desvincula de la palabra para transmitir por sí misma un determinado contenido. Música y Palabra son lenguajes complementarios. Donde termina el territorio de uno, comienza el del otro y por tanto, es imposible describir sólo con la palabra toda la información que contiene el discurso musical, el cual pone en evidencia de manera palmaria, como bien supieron argumentar los románticos, lo que de lo absoluto hay en el ser humano, la mezcla indisoluble de lo divino y lo terreno, de lo espiritual y lo pasional.

Las obras que se va a intentar relacionar y comparar son dos hitos en la evolución del mito de Don Juan. El primero es un ensayo literario sobre la significación de la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, titulado *Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical*. Se debe al pensador danés Søren Kierkegaard y está incluido en su primera obra publicada *O lo uno o lo otro*, de 1843. El segundo es una obra para piano compuesta y estrenada por el virtuoso húngaro Franz Liszt en 1841. Se trata de la paráfrasis pianística basada en el Don Juan mozartiano que lleva por título *Réminiscences de Don Juan de Mozart*, S.418. Ambas obras están referidas, por tanto, al Don Juan mozartiano, pleno protagonista de una obra estrenada en Praga en 1787 a las puertas de la Revolución, en la que se sintetiza música, poesía y arte dramático de una forma tan perfecta que está considerada por los estudiosos como la versión canónica del mito y el umbral por el que se accede a la concepción que del personaje tuvieron los románticos.

Tomando la licencia de usar un lenguaje coloquial, se podría hablar por tanto de que el ensayo y la paráfrasis son unas de las variadas “secuelas” que fueron fruto de la influencia magnífica que la ópera de Mozart tuvo en el Romanticismo anterior a 1850. Pero hay que explicar ya desde un principio que se trata de dos interpretaciones muy personales y trascendentes de la significación del Don Juan mozartiano. En el caso del ensayo de Kierkegaard, su importancia radica en que se trata de la primera versión analítica del mito. Esta obra establece una interpretación de las claves de la importancia de la ópera de Mozart en el desarrollo histórico del mismo, del que es un verdadero punto culminante. La trascendencia de la obra de Liszt radica en que es la primera versión del mito donjuanino en la que la palabra se anula para dejar paso a la música como único lenguaje transmisor de la metáfora. Sin embargo, su coherencia narrativa permite equipararla a las versiones literarias.

1. Don Juan como protagonista de un mito interartístico

Don Juan nace como personaje dramático a principios del siglo XVII, pero la fuerza simbólica de los elementos que conforman lo que Rousset (2012, p. 45) llama su “escenario permanente”¹, provoca que el seductor ejerza su influencia no solo en la ficción, sino que expande su atractivo sobre la cultura europea, que se ha rendido a sus encantos hasta la actualidad a través de multitud de obras literarias y artísticas. Así, la historia original se transforma sin perder nunca sus elementos referenciales, lo que convierte a Don Juan en la figura central de un mito literario². El relato se basa en las tensiones individuales y sociales asociadas a la concepción cristiana del amor, fundamental en la construcción de la sociedad europea. De algún modo, y como cualquier mito, la historia de Don Juan intenta dar a través de la metáfora una respuesta liberadora de las tensiones que implica dicha concepción. Por tanto, la figura del seductor inagotable surgió como consecuencia lógica e inevitable de los principios que fundamentan la cultura europea, al igual que lo hicieron las figuras de Tristán o Fausto (De Rougemont, 1999). El interés por Don Juan se manifiesta en la filtración del mito desde la dramaturgia hacia otros campos literarios y artísticos, y en concreto hacia la música a través de la ópera, por lo que se puede considerar que Don Juan es el protagonista de un verdadero mito interartístico (Massin, 1993). Desde este punto de vista, es pertinente el intento de establecer relaciones y posibles influencias entre las diferentes versiones y reescrituras del mito, de diversas épocas y realizadas en diversos medios de expresión. En concreto, las versiones de las que se ocupa este estudio son estrictamente contemporáneas aunque pertenecientes a medios de expresión diferentes. En el período entre finales de verano 1842 y la primavera de 1843, Kierkegaard y Liszt coincidieron tanto en Copenhague como en Berlín, mientras el primero ideaba y escribía *O lo uno o lo otro* y el segundo interpretaba en numerosas ocasiones la paráfrasis en ambas ciudades, de lo que hay constancia por los programas de los conciertos y noticias escritas de diversas fuentes (Saffle, 1994). La fama de Liszt como intérprete y la conmoción social y cultural que provocaba su presencia en los escenarios no pudieron en ningún modo ser ajenas al conocimiento de Kierkegaard. ¿Podría barruntarse una influencia soterrada de la arrolladora capacidad performativa de Liszt en el análisis que Kierkegaard realiza de la capacidad seductora de Don Juan? No es improbable que así fuese³. Aunque las personalidades de estos autores son muy diferentes, hay dos aspectos complementarios de su pensamiento que son fundamentales en sus producciones, y que ambos comparten: por un lado una concepción religiosa de sus respectivas labores literaria y artística; por otro, prestan una especial atención a lo erótico y a lo sensual, cada uno con fines y medios diferentes. Mediante el uso de técnicas de análisis musical y semiótico a

1 Siguiendo la terminología mitográfica acuñada por Lévi-Strauss.

2 Don Juan es el centro de lo que en mitografía se denomina un *mito literario*. La historia de la que el personaje literario es protagonista tiene un origen concreto, normalmente en la obra de un autor conocido. Sin embargo, su estructura narrativa es similar a la de un mito, y sus posteriores reescrituras conforman un desarrollo asimilable al de los mitos religiosos o culturales transmitidos por vía oral (Cecilia, 2006, 66-67). Señalemos pues el origen definido del personaje de Don Juan Tenorio a principios del siglo XVII, con su autoría disputada entre Andrés de Claramonte y Tirso de Molina (véase, por su fácil acceso, Rodríguez López-Vázquez, 2007). Se puede describir su evolución, muy someramente, comenzando por su rápida difusión a Italia en los escenarios de la Commedia dell'Arte, la cual continúa a través de éstos hacia Francia, culminando con la versión de Molière (1655). Finalmente, tras su permanente presencia en el siglo XVII en la dramaturgia, en el XVIII brilla como personaje operístico, conociendo al menos diez versiones diferentes previas a la de Mozart y Da Ponte. Un estudio pormenorizado del mito y de su difusión se puede consultar en Becerra (1997).

3 Se puede hallar una argumentación de esta tesis en un artículo De Sousa (2008).

las que la música de Liszt se presta de manera adecuada⁴, es posible justificar y desentrañar un plan narrativo esencial y coherente en la paráfrasis pianística. Este plan puede ser así contrastado de manera satisfactoria con la argumentación que Kierkegaard realiza en su ensayo en torno a la significación del *Don Giovanni* mozartiano, como se verá a continuación.

2. El análisis kierkegaardiano del personaje de Don Juan

Para explicar la concepción que Kierkegaard expone de Don Juan a lo largo de su ensayo, es preciso comenzar aclarando que el autor alude a Don Juan, y en concreto al *Don Giovanni* mozartiano, en múltiples ocasiones a lo largo de su obra. Esto es por motivos personales y utilitarios⁵. Entre los motivos personales está la especial fascinación que, tal y como reconoce, provoca en él la ópera de Mozart. Además, dada la vinculación explícita que existe entre su pensamiento y su recorrido vital, parece que Don Juan es para él el arquetipo de su sombra, de esa parte de su yo que le tienta continuamente en el intento de huir de ella. La razón utilitaria es la de que Don Juan representa para la sociedad europea el paradigma de lo que Kierkegaard denomina dentro de la dialéctica de su pensamiento el “estadio existencial estético”, esto es, la primera etapa de un camino de perfeccionamiento espiritual que parte de este estadio de abandono individual al placer inmediato e irreflexivo del seductor, que transita hacia el “estadio ético” del deber personal y social del marido y culmina en la espiritualidad reflexiva y enajenada del mundo del “estadio religioso” del anacoreta⁶.

Tomando las palabras de De Rougemont (1999, p. 92), “la tesis de Kierkegaard sobre Don Juan coincide con Mozart en su genialidad: reinventa la estructura del drama como por una creación de lógica intrépida. Nos impone [...] una interpretación triple y única de la ópera, del mito y de la esencia de la música occidental”. El argumento, que Kierkegaard va desgranando con un rigor especulativo de corte hegeliano, es el siguiente: el cristianismo introduce el concepto de espíritu en el pensamiento occidental, y a la vez, la sensualidad por exclusión. Ambos principios han de encontrar unos cauces de expresión. Estos son la palabra como soporte de la reflexión en el caso del espíritu, y la música como soporte del erotismo, en el caso de la sensualidad. Don Juan, paradigma del estadio estético, se caracteriza por ser un genio de

4 A pesar de que en la teoría estética del idealismo alemán se otorga a la música pura un estatus privilegiado entre las artes al apelar por su carencia de verbalidad a lo absoluto, va a ser Liszt el gran impulsor a partir de mediados del XIX de la música programática, tras abandonar su carrera de virtuoso y fijar su residencia en 1848 en Weimar. La paráfrasis pertenece por tanto al cuerpo de obras en las que paulatinamente se fue fraguando la íntima relación que Literatura y Música mantienen en la producción lisztiana.

5 De entre las diversas referencias a Don Juan en la obra de Kierkegaard, se pueden traer dos a colación. La primera de ellas es el relato epistolar Diario del seductor, incluido en *O lo uno o lo otro*. En este relato se desarrolla el concepto de seductor intensivo (psicológico y centrado en un único objeto de deseo, al que ansía derrotar pero no poseer, a través de un estudiado proceso de seducción que culmina en el abandono y el rechazo de la unión carnal), opuesto en su carácter al Don Juan de la tradición, el seductor extensivo (carnal y repetitivo, cuyo objetivo es gozar de cuantas mujeres se pongan a su alcance y para el que el proceso de seducción es tan secundario que no existe, pues su atractivo es irresistible). Otras referencias a Don Juan en la obra kierkegaardiana se encuentran en otro relato, el titulado In vino veritas (1845) e inspirado en *El banquete* platónico. En este banquete revisitado se dan cita cinco hombres que disertarán cada uno sobre el amor y el matrimonio. La música que los acompaña es la del *Don Giovanni* mozartiano, y uno de los oradores es, como no podía ser de otra manera, Juan el Seductor.

6 Este sistema de esferas existenciales se desarrolla paulatinamente a través de la obra kierkegaardiana, pero se expone de manera explícita en *Etapas en el camino de la vida* (1845).

la sensualidad. Es pura potencia erótica, y por tanto pura inmediatez e irreflexión, de ahí el título del ensayo. Mozart ha elegido como tema de su ópera aquél que de forma más perfecta puede expresar la música, esto es, Don Juan o el erotismo: “cuando Don Juan es concebido musicalmente, escucho con él toda la infinitud de la pasión, pero también el infinito poder al que nada puede resistirse; escucho el salvaje apetito del deseo, pero también la absoluta victoria de ese deseo, a la que sería vano querer oponer resistencia” (Kierkegaard, 2006, p. 124). Este es el punto en que Kierkegaard propone implícitamente y por vez primera que la ópera mozartiana deba considerarse como la versión canónica del mito de Don Juan. La perfección con la que Mozart comprende y hace florecer a través de su música el tema de Don Juan elevan a su *Don Giovanni* a la categoría de las obras clásicas, a la altura de la *Ilíada*.

Don Juan ocupa y es el centro de la obra. El número que mejor expresa su caótica energía erótica es el aria *Fin ch'han dal vino*. El resto de personajes existen sólo porque su deseo infinito reverbera tanto en mujeres como en hombres, inflamando sus pasiones y provocando sus acciones:

Don Juan es el héroe de la ópera [...] pero eso no es todo, sino que él brinda también interés a todos los otros personajes [...] El secreto mismo de la ópera consiste en que su héroe sea además la fuerza de los demás personajes, que la vida de Don Juan sea el principio vital de aquellos. Su pasión pone en movimiento la pasión de los otros, su pasión resuena por doquier [...] Toda existencia es tan sólo derivada con respecto a la suya [...] Los demás personajes de la ópera tampoco son caracteres sino esencialmente pasiones producidas por Don Juan, y en este sentido son también musicales.

Kierkegaard, 2006, p. 135

Don Juan, el deseo que desea, el habitante del instante, cuyo genio se despliega en la repetición irreflexiva de la conquista, que carece de pasado y futuro, sólo puede ser enfrentado por la Estatua, un fantasma que proviene del pasado. La Estatua es una energía puramente espiritual que le impone doblegarse a la justicia divina que ella representa. El Comendador representa lo ético y su Estatua lo religioso, en virtud del esquema ontológico establecido por el autor. Su figura enmarca, entre la *Introduzione* y la penúltima escena de la ópera, “la frase intermedia” que es Don Juan: muestra en la primera una seriedad que nos dice que “es espíritu antes de morir” y se expresa como espíritu en la segunda con “la atronadora voz del cielo” y “ya no habla, sino que juzga”, como le corresponde de manera esencial (Kierkegaard, 2006, p. 139). Con respecto a él, el Don Juan siempre victorioso no puede ejercer ningún poder, pues la seducción fracasa ante la conciencia espiritual. Kierkegaard señala que Mozart expresa con perfección este confinamiento de Don Juan por el Espíritu, al hacer surgir y apagarse su música de y en la destinada a caracterizar al Comendador, entre los primeros compases de la obertura y los últimos de la escena final en la que se condena a Don Juan a los infiernos.

En conclusión, y volviendo sobre las palabras de De Rougemont antes mencionadas, Kierkegaard no desarrolla una reescritura de Don Juan, no lo versiona, sino que explica sus caracteres y circunstancias a través del análisis de la obra que él considera que expresa de manera más perfecta la esencia del personaje, la ópera *Don Giovanni* de Mozart. Su visión es clasicista, y la figura de Don Juan es implícitamente utilizada dentro del desarrollo de su pensamiento como justificación de una concepción cristiana de la existencia humana. Se puede decir que este ensayo supone confirmar una regresión a la visión barroca del mito, al Burlador del siglo XVII que es incansablemente amenazado con la condenación de su alma al morir, a lo que responde con el consabido “tan largo me lo fiáis...”.

3. La reescritura de Liszt

El caso de la versión de Liszt es de una gran originalidad, pues es el pionero de las contadas versiones exclusivamente musicales del mito, entre las que destaca el poema sinfónico de Richard Strauss *Don Juan* (1888). ¿Cómo se crea una versión exclusivamente musical de Don Juan? Liszt responde a esta pregunta con una intuición propia de su genio. El Don Juan de Mozart es quizá el más perfecto; por tanto, la música de esta ópera debe ser el punto de partida para crear su versión pianística del mito. Así, Liszt da a luz una obra de arte basada en los materiales operísticos que él considera más adecuados, pero que posee una entidad independiente del original mozartiano. En el fondo, es lo mismo que ha sucedido con las diversas adaptaciones literarias del mito, pues en todas podemos encontrar estratos que nos remiten a anteriores versiones históricas del mismo.

Esta forma de proceder está en el núcleo de la concepción que Liszt poseía de la composición musical. Todo su arte pianístico se pone a prueba a través de la práctica de la transcripción. Entre 1840 y 1850 desarrolla una concepción revolucionaria de la técnica y la interpretación que utiliza como campo de experimentación la traducción al medio pianístico de materiales musicales de diversos autores procedentes de variados medios de expresión musical, fundamentalmente la ópera. De esta forma, entre las obras que Liszt idea en este período, las más audaces en cuanto a la búsqueda de los confines de la técnica y la expresión son las paráfrasis operísticas. Estas obras son verdaderas traducciones⁷, y como tales participan de la tensión que cualquier traducción experimenta entre la fidelidad al original, la adecuación al receptor y la vocación artística del mediador, resolviéndola de maneras muy diversas. A menudo se ha dicho que las paráfrasis lisztianas son resúmenes de las óperas a que hacen referencia. Esto es cierto sólo en parte. Es verdad que la direccionalidad dramática que Liszt sabe imprimir a estas obras puede apoyar en parte esta tesis. Pero no es menos cierto que, como en el caso de *Réminiscences de Don Juan*, Liszt desborda los márgenes de su labor traductora para dotar de un sentido diferente a la historia original, creando así una nueva versión del mito de Don Juan.

Los vínculos que permanente establece Liszt entre su obra y la literatura han permitido el análisis de su música a través de la semiótica con resultados muy satisfactorios, como es el caso de los trabajos de la semióloga Márta Grabócz (1996). En ellos ordena y clasifica en diversas categorías semánticas todos los recursos compositivos de la obra pianística de Liszt comprendida entre 1830 y 1845. La clave que justifica la argumentación de Grabócz es el vínculo consciente que Liszt establece entre el contenido musical de sus obras y las referencias literarias que añade a las mismas, en forma de títulos, citas literarias de diversa longitud de autores antiguos o contemporáneos e incluso sus propias glosas. Dicho vínculo se subraya por parte de Liszt a través del uso y desarrollo reiterado de determinados materiales musicales y herramientas compositivas en su producción pianística durante este período, en la que se incluye la paráfrasis que nos ocupa.

El análisis de esta obra revela que su estructura en cuatro partes configura un plan narrativo que traduce musicalmente la tensión que existe entre dos ámbitos complementarios: lo heroico, asociado al concepto

⁷ Sobre la traslación de la problemática de la traducción al campo de la transcripción musical, se puede consultar a Kregor (2010).

romántico de lo patético, y lo macabro, referido a la Muerte y la repulsión que esta genera⁸. En el siguiente cuadro se refleja de manera sinóptica dicho plan narrativo, que más adelante se explica:

ANÁLISIS SEMÁNTICO DE <i>RÉMINISCENCES DE "DON JUAN" DE MOZART</i> DE F. LISZT				
Secciones	Sintagma 1	Programa narrativo 1	Programa Narrativo 2	Sintagma 2
Función retórica	Enunciativa	Enunciativa-explicativa	Discusión, conflicto	Resolutiva
Función estructural	Modalidad del “ser”. Complejo temático del Comendador, con variaciones de carácter	Modalidad del “hacer”. Tema de Don Juan <i>Là ci darem la mano</i> , con variaciones de carácter	Modalidad del “hacer”. Desarrollo de los temas de Don Juan y los del Comendador	Modalidad del “ser”, afirmación del tema de Don Juan <i>Fin ch'han dal vino</i>
Compases Número de compases	1-59 59	60-284 225	285-455 171	456-710 255
ISOTOPIAS SEMÁNTICAS	MACABRA	PASTORAL-HEROICA	LUCHA MACABRA	PANTEÍSTA
INTERPRETACIÓN	La muerte sublime	La seducción. Don Juan como figura heroica	Pugna tempestuosa entre la muerte y Don Juan. Oposición, cuestión macabra y afirmación paulatina de la figura de Don Juan	Apoteosis de la energía vital. Triunfo glorioso de Don Juan sobre la muerte

En la primera parte de la paráfrasis se caracteriza a la Muerte y por tanto tiene un carácter expositivo. Comprende los primeros 59 compases y en ella se elaboran materiales musicales asociados al Comendador⁹. El principio panteísta del *tánatos* se traduce a través de sonoridades violentas basadas en armonías y escalas cromáticas, que en ocasiones llegan a rozar el límite del ruido a través de la decoloración¹⁰ de la armonía. Es una sección asociada a la modalidad semántica del “ser”¹¹, caracterizada por elementos semánticos pertenecientes a la isotopía de lo macabro.

A continuación Liszt enlaza una sección dedicada a la caracterización del seductor. Está comprendida entre los compases 60 a 284 y constituida por un tema con variaciones precedido por una breve *introduzione*. En ella se caracteriza el principio panteísta del *éros*. Don Juan se presenta como seductor al seleccionar como tema de las variaciones el dueto *Là ci darem la mano*¹². En este número de la ópera vemos por primera vez

8 Estos ámbitos, junto a los de la pregunta lúgubre, la lucha macabra, el duelo, lo pastoral, lo religioso y lo panteísta constituyen, tal y como establece Grabócz (2006, 120-123), las grandes categorías de significación o isotopías (según la nomenclatura semiológica de A. J. Greimas) en las que se pueden clasificar las referencias de los materiales que Liszt emplea en sus obras anteriores a 1850.

9 En concreto, la música asociada a las palabras de la Estatua en la escena del cementerio (*Don Giovanni*, acto II, escena XI) y la de la condenación de Don Juan (*Don Giovanni*, acto II, escena XV).

10 Sobre el concepto de “decoloración” se puede consultar Grabócz (1996, p. 95).

11 Siguiendo la terminología de Grabócz. Se refiere al carácter de los textos musicales en los que no hay una voluntad narrativa (épica), sino una intención descriptiva (lírica). Pueden plasmar el carácter de la idea germinal de una obra, o caracterizar un estado anímico, el carácter de un personaje, etc.

12 *Don Giovanni*, acto I, escena IX. No es casual el que Liszt elija este número de la ópera como tema de unas variaciones. Esto responde a una larga tradición, de la que hayamos ya ejemplos a principios de siglo, cuyos puntos culminantes son la obra de Liszt que nos ocupa y las Variaciones op. 2 de Chopin (1827).

a Don Juan en acción, acosando con elegancia a Zerlina hasta que esta cede a sus armas de seducción. Las dos variaciones del tema van introduciendo paulatinamente un crescendo dinámico, una complicación técnica y una tensión rítmica que provocan la transición del carácter pastoral del tema al carácter heroico con el que comenzará la siguiente sección de la paráfrasis. Se trata por tanto de una sección perteneciente a la modalidad del “hacer”¹³ y las variaciones pertenecen a la categoría de las variaciones de carácter¹⁴. Desenvuelve un plan narrativo que provoca la transición de la isotopía de lo pastoral hacia la de lo heroico.

La tercera sección se sitúa entre los compases 285 y 455. Es un desarrollo musical a través de la yuxtaposición y simbiosis alternativas de los materiales asociados a Don Juan y al Comendador¹⁵. Este tipo de sección, en la que se escenifica una contienda entre el héroe y la Muerte, aparece en otras obras lisztianas del mismo período, y es lo que Grabócz (1996, p. 122) llama “lucha macabra”. Su carácter dialéctico y narrativo la asignan por tanto a la modalidad del “hacer”. Intenta evocar un conflicto, con su momento crítico y su dirección resolutoria. Don Juan, ya caracterizado por Liszt como héroe romántico, va consecuentemente a desafiar a su destino. Esto se traduce al llegar el punto culminante del desarrollo¹⁶ en una súbita parada del discurso rítmico sobre cuatro redondas que delinear dos séptimas disminuidas, recuerdo del acorde con el que Mozart describe en la ópera la muerte del Comendador a manos de Don Juan¹⁷. A este momento lo podemos denominar, siguiendo la terminología de Grabócz (1996, p. 121), la “pregunta macabra”, la elección a la que se enfrenta Don Juan entre someterse o vencer. Y Don Juan decide vencer. A partir de aquí comienza un fragmento en el que el tema del aria de Don Juan *Fin ch'han dal vino* se superpone a elementos cromáticos asociados al Comendador, ahogándolos progresivamente en su sonoridad hasta lograr imponerse finalmente, dando paso a la sección final de la paráfrasis.

La última sección supone la amplificación repetitiva y maquinal del aria *Fin ch'han dal vino*¹⁸. Al igual que Kierkegaard, Liszt comprende que este número representa como ningún otro la energía erótica desenfrenada de Don Juan. Y Liszt obliga al intérprete a experimentar esa energía, mediante una escritura que lo obliga a una percusividad en el toque y a un derroche de fuerza y tensión física que conecta con el público, conduciéndolo hacia la apoteosis final del éros que devora a la muerte.

13 Es decir, se refiere a un texto en el que se produce un discurso narrativo que provoca la transición de un estado de las cosas a otro diferente.

14 Las variaciones de carácter implican la transición del tema de una isotopía semántica a otra (Grabócz, 1996, p. 137).

15 Se superpone a la armonía y los elementos decorativos y decolorativos de las músicas del Comendador (progresiones armónicas extraídas de la ópera, acordes disminuidos, escalas cromáticas virtuosas, escritura de acordes con gran preponderancia de cuartas y quintas en el registro más grave del piano, etc.), a la melodía de la segunda sección del dueto *Là ci darem la mano* y al ritmo punteado que caracteriza al Don Juan heroico.

16 *Réminiscences de Don Juan*, compases 388-391. Se entiende por punto culminante el de máxima tensión armónica y dinámica, y por tanto agógica, que va a tener a continuación su correspondiente resolución. Se corresponde con el “nudo” en su máxima tensión dentro un argumento dramático.

17 *Don Giovanni*, acto I, escena I: *Introduzione*, compás 175.

18 *Don Giovanni*, acto I, escena XV, número 11.

Conclusión

El estudio comparado de ambas obras permite determinar que se trata de dos manifestaciones del mito de carácter diferente, ambas basadas en la versión canónica de Mozart. La de Kierkegaard es un análisis del mito y la de Liszt una reescritura del mismo. En ambas el conflicto de la narración mítica gravita fundamentalmente entre el personaje del Comendador (el Espíritu o *Tánatos*) y el personaje de Don Juan (la Sensualidad o *Éros*). Sin embargo, existe una neta diferencia entre ambos planteamientos: Kierkegaard *describe* un estado mientras Liszt *narra* un proceso. Kierkegaard elabora la primera versión analítica del mito. La aborda con fines utilitarios, para ejemplificar el conflicto existencial cristiano. Don Juan se personaliza y se explican sus circunstancias vitales y el efecto de sus acciones. Se trata, por tanto, de una versión clásica y conservadora, antirromántica. En cambio, Liszt crea una nueva versión del mito, la primera exclusivamente musical. Don Juan se despersonaliza. Se abstrae de su ascendencia cristiana y de la priorización del espíritu y la palabra. Se plantea un conflicto panteísta: el la energía erótica de Don Juan frente a la Muerte, conflicto heroico del que la seducción sale victoriosa. Se trata de una versión plenamente romántica.

En cualquier caso, la más importante conclusión de todo este trabajo es la de lograr argumentar la importancia capital que la ópera *Don Giovanni* de Mozart representa para ambos artistas al dedicarle sendas obras de profundo calado dentro de su producción. El ensayo de Kierkegaard supone la cimentación del concepto de lo estético en el edificio de su pensamiento. La paráfrasis de Liszt es una cumbre del arte de la transcripción y de la literatura pianísticas, por su calidad y dificultad técnica e interpretativa. Si hubo o no una mutua influencia entre ambos autores es una línea de investigación que de momento está abierta y presenta serias dificultades si se enfoca desde un punto de vista positivista, esperando encontrar documentos de la época que relacionen a ambos de manera directa. En cambio, el estudio de las posibles resonancias entre el pensamiento de Kierkegaard y las obras de Liszt, sea por analogía o complementariedad y mediante el uso de la semiótica, parece que puede conducir a resultados más satisfactorios, como demuestra este breve estudio.

Bibliografía

- Becerra Suárez, C. (1997) *Mito y Literatura: estudio comparado de Don Juan*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Cecilia, J. H. (2006) “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Çédille: revista de estudios franceses*, 2, pp. 58-76 .
- De Rougemont, D. (1999) *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós.
- De Sousa, E. (2008) “Kierkegaard’s musical recollections”. En N. Cappelørn, H. Deuser & K. B. Söderquist (Eds.) *Kierkegaard Studies Yearbook 2008* (pp. 85-108). Berlin: Walter de Gruyter.
- Grabócz, M. (1996) *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l’évolution des formes instrumentales*. París: Editions Kimé.
- Kierkegaard, S. (2006) “Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical”. En N. Cappelørn, D. González & B. Saez Tajafuerce (Eds.) *O lo uno o lo otro: un fragmento de vida*, I (pp. 73-155). Madrid: Trotta.
- Kregor, J. (2010) *Liszt as transcriber*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liszt, F. (2000) “*Réminiscences* de “Don Juan” de Mozart. Grande fantaisie”. En A. Kaczmarczyk, A. & I. Mezö (Eds.) *Ferenc Liszt: Free Arrangements*, V (pp. 90-124). Budapest: Editio Musica Budapest.
- Massin, J. (1993) “Don Juan, mythe littéraire et musical”. En J. Massin (Ed.) *Don Juan. Textes réunis*. Bruselas: Complexe.
- Mozart, W. A. (2006) *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti. Neue Mozart Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter. Disponible en: <http://bit.ly/1SmLoCN> [Consulta: 30.03.2016].
- Rodríguez López-Vázquez, A. (2007) Estudio introductorio. En Tirso de Molina (Atrib.) *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra .
- Rousset, J. (2012) *Le mythe de Don Juan*. París: Armand Colin.
- Saffle, M. (1994) *Liszt in Germany, 1840-1845: a study in sources, documents, and the history of reception*. Nueva York: Pendragon Press.



Poetas en la dictadura chilena: las heridas abiertas en la poesía de Carmen Berenguer

Cándido Pino Lago
(Universitat d'Alacant)

cpl26@alu.ua.es

Resumen: La publicación de los poemarios *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), *Huellas de Siglo* (1986) y *A Media Asta* (1989) de la poeta chilena Carmen Berenguer evidencian las heridas abiertas en Chile tras la instauración de la dictadura militar de Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. A su regreso al país en octubre de ese mismo año, la autora experimenta ausencias y desapariciones que originan un discurso lírico construido para quien escucha, con un vocabulario directo e “imágenes que chocan e impactan al oído”. Poesía que fragmenta “una ciudad despedazada” y que habla “a través de las heridas, de las cicatrices y del cuerpo” urbano, hostigado por el feroz control dictatorial. Poesía que puede “presentar, mostrar y revertir esos mecanismos (de poder) mediante una escritura que interroga, cuestiona y señala los soportes de la conciencia femenina”.

Escritura, fluida de la lucha, que juega con la disposición, con los espacios en blanco y “con los moldes tradicionales del verso”. Escritura graffiti en un Santiago sitiado y ocupado por la violencia política, cultural e ideológica. Escritura breve, parca aunque exhaustiva y eficiente que refleja un “lenguaje bélico” que constata el sufrimiento. Lenguaje que reconstruye una historia abandonada a sus propios márgenes. Lenguaje que revela la tortura y la opresión del cuerpo femenino bajo una nueva escena de escritura. Escena, en palabras de Eugenia Brito, que “con una fuerza mucho más potente que la de los períodos anteriores” reconceptualiza “la muerte del sentido, la pérdida cultural del yo, la sutura apenas regenerada de los vacíos entre espacios, ritmos y cadencias en los que un significante va a reemplazar a otro hasta llegar al desfallecimiento de la última letra”

Palabras clave: poesía, mujeres, dictadura

Resumo: A publicación dos poemarios *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), *Huellas de siglo* (1986) e *A Media Hasta* (1989) da poeta chilena Carmen Berenguer evidencian as feridas abertas en Chile tras a instauración da ditadura militar de Augusto Pinochet o 11 de setembro de 1973. Ao seu regreso ao país en outubro dese mesmo ano, a autora experimenta ausencias e desaparicións que orixinan un discurso lírico construído para quen escoita, cun vocabulario directo e “imaxes que chocan e impactan ao oído”. Poesía que fragmenta “unha cidade esnaquizada” e que fala “a través das feridas, das cicatrices e do corpo” urbano, hostigado polo feroz control ditatorial. Poesía que pode “presentar, mostrar e reverter eses mecanismos (de poder) mediante unha escritura que interroga, cuestiona e sinala os soportes da conciencia feminina”. Escritura, fluída da loita, que xoga coa disposición, cos espazos en branco e “cos moldes tradicionais do verso”. Escritura graffiti nun Santiago asediado e ocupado pola violencia política, cultural e ideolóxica. Escritura breve, parca aínda que exhaustiva e eficiente que reflicte unha “linguaxe bélica” que constata

o sufrimento. Linguaxe que reconstrúe unha historia abandonada ás súas propios marxes. Linguaxe que revela a tortura e a opresión do corpo feminino baixo unha nova escena de escritura. Escena, en palabras de Eugenia Brito, que “cunha forza moito máis potente que a dos períodos anteriores” reconceptualiza “a morte do sentido, a perda cultural do eu, a sutura apenas rexenerada dos baleiros entre espazos, ritmos e cadencias nos que un significante vai substituír a outro ata chegar ao desfalecemento da última letra”.

Palabras chave: poesía, mulleres, ditadura

Abstract: The publication of the poems *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), *Huellas de siglo* (1986) and *A Media Asta* (1989) of the Chilean poet Carmen Berenguer show open wounds in Chile after the establishment of the military dictatorship of Augusto Pinochet the September 11, 1973. On his return to the country in October of that same year, the author experiences absences and disappearances that originate a built lyrical speech to the listener with a direct vocabulary and “images that collide and impact the ear”. Poetry fragmenting “a city torn apart” and speaking “through the wounds, scars and body” urban, harassed by the ferocious dictatorial control. Poetry can “submit, display and reverse these mechanisms (of power) by writing questions, questions and points out the supports of female consciousness”.

Writing, fluid fighting, playing with the arrangement, with the blanks and “with traditional patterns of verse.” Santiago write graffiti on a besieged and occupied by political, cultural and ideological violence. Brief, grim but thorough and efficient writing that reflected a “bellicose language” that finds the suffering. Language that reconstructs a margin left to its own history. Language that reveals the torture and oppression of the female body in a new writing scene. Scene, in the words of Eugenia Brito, who “with a much more powerful force than the previous periods’ reconceptualized” the death of meaning, cultural loss of self, the suture just regenerated gaps between spaces, rhythms and cadences that a significant will replace another until the faintness of the last letter.

Keywords: poetry, women, dictatorship

La promoción postgolpe, surgida tras el golpe militar en Chile el 11 de septiembre de 1973, trató de plasmar una “textualidad cuyos rasgos predominantes fueron un lenguaje próximo a lo coloquial, la presencia de lo urbano, la apelación directa a lo extratextual y a la realidad sociohistórica, la ironía y la presencia de un yo poético inmerso en la cotidianidad que ni niega ni retira su propia subjetividad” (Calderón, Harris, 1996, p.16). La “violencia represiva” y la “censura ideológica” durante los años de dictadura en Chile

alteraron fuertemente las condiciones de producción y circulación del saber que—hasta 1973—estaban garantizadas por el prestigio académico del circuito universitario chileno [...] La universidad intervenida por la toma del poder militar perdió su rol de conducción nacional en el movimiento de las ideas mientras tenía lugar, en sus extramuros, el explosivo surgimiento de lo que Rodrigo Cánovas llamó un *discurso de crisis* [...] que tuvo su expresión militante en un grupo de artistas y su adhesión en ciertos círculos filosóficos y literarios.

Richard, 2000, p.74

Este discurso condujo, a partir de 1977, el trabajo de obras que buscaron el desmontaje formal de ideologías artísticas y literarias de la tradición cultural. Serán años donde se manifestarán los tajos y las heridas en un tiempo de fraccionamientos y cortes de la materia histórico-social que se traslada a la poesía. Años en los que se produjo el quebrantamiento de las reglas impuestas por la dictadura y cuyos procedimientos poéticos viraron hacia la “corporabilidad, la biografía sexual, el tramado suburbano y las estéticas callejeras, la cotidianidad popular y la domesticidad femenina, como planos y secuencias de vida que debían ser intervenidos y reformulados anti-autoritariamente” (Richard, 2000, p.67).

En torno a un grupo heterogéneo de artistas de diversas disciplinas se constituye y visibiliza la desconfianza en lo establecido “a través de [...] micropoéticas de la fragmentación de identidades y sentidos [...] desde las ubicaciones de sujetos y objetos *límitrofes*”; surgiendo lo que la crítica llamó “Nueva Escena” o “Escena de Avanzada” (Richard, 2000, p.68), movimiento cultural de corte neovanguardista, “cuyo sujeto habla desde zonas de exclusión y representación sociales. Voces que recogen rupturas de lenguaje cuyo acento *deconstructivo* y *paródico* chocaba fuertemente con el tono *emotivo-referencial* de la cultura militante” (Richard, 2000, p.62-63). Las obras de la “nueva escena militaban a favor del quebrantamiento del sistema represivo, pero lo hacían desde la imagen y la palabra como zonas de fracturas simbólicas de los códigos oficiales de pensamiento cultural” (Richard, 2000, p.63-64). Así, desde el margen, retorcían alfabetos para comunicar su sospecha hacia las verdades re-absolutizadas por el dogma militante; procuraban re-enlazar políticamente el futuro a construir con el pasado destruido a través de rupturas antilineales en obras que trabajan historias nunca terminadas mediante la acumulación de fragmentos. Según Juan Villegas, el discurso “poético femenino surgido después de los 80 tiende a ser subversivo porque es expresión de la emergencia de una conciencia que asume a la mujer como sujeto y participante activa de la historia”. Este

sujeto está en crisis, roto, fragmentado en múltiples pulsiones, en múltiples fracciones, sujeto extraviado en el laberinto de un yo que “se busca en continuos reflejos, en repetidos ecos, a través de distintas máscaras”; entregado a “la gran movilidad y el constante equívoco del juego de espejos, escenarios, maquillajes, disfraces”. Sujeto-hablante fragmentado cuyos escritos

integran la violencia cotidiana al discurso mismo [...] que puede percibirse en quiebras, roturas sintácticas, ambigüedades fonéticas, juegos semánticos, desplazamientos de significados [...] voz que se pronuncia sin acatar órdenes en el cambio de persona gramatical, la indeterminación sexual por el continuo traslado del masculino al femenino.

Richard, 2000, p.65-66

y cuyos rasgos más importantes son el

desplazamiento de la textualidad [...] de la poesía hacia la experimentación a través del lenguaje, asumiendo lo que Luis Bocaz denomina “fluidez semiótica”. Se intenta incorporar al poema una pluralidad de códigos disímiles, insertando en el texto fragmentos de cómic, plástica o ficción narrativa [...] escritura experimental como interrogante a la historia e identidad chilenas y a la función del lenguaje en la producción textual; destinada a convertir la poesía en un espacio de resistencia y de transgresión al sistema dominante.

Richard, 2000, p.17

La poesía publicada durante la década de los 70 y 80 está plagada de sangre, de pasión con un lenguaje traumático, quebrantado, “forzado a buscar palabras que puedan manifestarse en ese desgarramiento interno” (Cornejo y Pequeño, 1984, p.48-49). Carmen Berenguer pertenece a este grupo heterogéneo de artistas que se preocuparon por encontrar un lenguaje poético que denunciase la acción bélica de la junta militar, salvando la censura impuesta. Sus primeros poemas se publican en la revista *Naderías*, cuyo editorial, firmado por Gregorio Angelcos, dibuja una intencionalidad común en los escritores que publican en esta revista, y que no es otra que transmitir el estado de ánimo de un país militarizado. Su propósito se especifica cuando defiende que

Nacimos porque la sensualidad y la creación son estrépitos habituales...

porque la crisis puede más que la estabilidad, porque la palabra humaniza, es más honesta y generosa que el poder.

Somos un grupo de voces, que vuelca su existencia sobre el arco iris, para que el paisaje resulte inteligente. Hablamos con diferentes tonos y matices; luego, desconfiamos de cualquier síntoma uniforme. Nos encontramos con la palabra NADERIAS, en un verso de Borges. Y así, hemos nominado a este rectángulo de papeles, prosas y poemas. Borges es ese ciego constructor de la luz, que impresiona nuestro mundo sensible. También es nuestra contracción, madera intelectual, asumida por el método dialéctico, en sus composiciones analíticas.

Porque queremos abarcar el infinito, y convertirlo en una síntesis.

Devolvernos la palabra dispersa en el ambiente, olvidándonos de tanto dogma...

Creamos NADERIAS. Hoy estamos vivos; comienza el invierno y las lluvias, los paraguas se abren, las lecturas esperan...

Adelante página dos...

Este período de lucha, caracterizado por la negación de la participación social y política de acuerdo al modelo tradicional (patriarcal), induce al surgimiento de protestas abiertas por la represión y a la creación de organizaciones novedosas de sentido reivindicacionistas, entre las que destacan: el Círculo de Estudios de la Condición de Mujer en 1979; el II y III Encuentros de Mujeres, organizados por el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical o los Encuentros organizados con la Pastoral Obrera en 1981, donde mujeres con inquietudes literarias y políticas reflexionan acerca de la distorsión del lenguaje que produce la visión masculina y donde lo reprimido, lo no dicho, no podrá aflorar si no se modifica el lenguaje.

Carmen Berenguer publica su primer poemario, *Bobby Sands desfallece en el muro*, en 1983, y en él homenajea a Bobby Sands, héroe irlandés muerto en 1981 tras comenzar el 27 de octubre una huelga de hambre y, por extensión, ensalza a los presos políticos chilenos que lucharon reivindicando la opresora situación socio-política de su país. Impreso artesanalmente, contó con una tirada de 200 ejemplares, y su dedicatoria, escrita a mano, fue dedicada al pueblo de Eire, lugar de nacimiento de Bobby Sands. Compuesto por poemas breves, su protagonista encarna “la situación límite de una figura que opta por morir en vez de vivir en prisión” (Brito, 1990, p.165). Cada poema está encabezado por el día de ayuno al que se somete el protagonista, lo que le lleva a la muerte. Morir de hambre es morir por falta de apoyo de las instituciones militares en relación con los individuos o grupos de individuos que representa. A propósito del libro, Gilda Luongo comenta que *Bobby Sands desfallece en el muro*

en-cubre el cuerpo hambreado para la muerte inevitable montado en la lengua encabritada hasta lo infinito, así se pierde la materia poética imposible del propio Bobby Sands. Lo físico, la sensación: la boca, lo que sale de ella, las náuseas y la expulsión del vómito como la muerte y el contorno de la boca, los labios teñidos del rojo sangre y las palabras que intentan garabatear, pintar, dibujar, graffitear en el muro de la página.

Luongo, 2015, p.4

Es el tratamiento de la página en blanco uno de los rasgos característicos en la poesía berengueriana. Página cual muro donde expresar miedos, incertidumbres y dolor. Peculiar muro de las lamentaciones del protagonista y, por ende, de los presos políticos chilenos donde palabras esparcidas en desorden versal, provocado por las alucinaciones y el delirio, manifiestan la herida político-social que desangra a quien ha elegido una libertad creativa por encima de imposiciones dictatoriales. Bobby Sands a través del muro de su celda, Carmen Berenguer desde su poesía, que parece sufrir el mismo rigor del hambre, aún cuando más exhaustiva y eficiente; no como anhelo o llanto por el amor perdido sino relacionada con una “tarea colectiva de la cual la poeta se siente responsable; hace partícipes de dicho acto a los seres que pueblan, padecen o sufren la aventura o desventura de vivir en Chile bajo dictadura” (Brito, 1990, p. 167). La autora toma como referente la “condición social destructora de la individualidad” en su discurso poético e internacionaliza su temática, poniendo de manifiesto los hechos sin implicación emotiva, pero “cuya sobriedad hace más evidente la magnitud del sacrificio y el sufrimiento” (Villegas, 1985, p.29).

El segundo poemario de Carmen Berenguer se titula *Huellas de Siglo* y fue publicado en 1986. En él poetiza acerca de la situación social en un Santiago dictatorial, utilizándola como objeto poético, aludiendo a calles, vías, barrios o estaciones de metro que hacen surgir una ciudad herida en sus profundidades y en sus estructuras arquitectónicas. En este nuevo modelo de sociedad neoliberal, cada día más dependiente de la empresa privada, de atmósfera rígida y dominada por el consumismo exagerado, la escritura de mujeres buscó “alterar la propia estructura original de la dominación del orden de significados de la

sociedad patriarcal” (Castillo, 2007); y así, en el contexto de la dictadura, las mujeres fueron objeto de una doble exclusión y marginación por parte del autoritarismo patriarcal, elaborando un nuevo reclamo democrático. Las poetas produjeron obras de formas múltiples, que mudaban incluso dentro de un mismo texto, y donde temas como lo complejo de la existencia y la dificultad para entenderla, la fugacidad de los sucesos diarios, la presencia inevitable de la muerte o el explosivo desarrollo industrial eran temas recurrentes junto con la falta de libertad y la influencia de los medios de comunicación. Un ejemplo de ello es la obra *Sabor a mí* de Cecilia Vicuña, publicada, en edición bilingüe, en 1973, obra donde intenta mostrarse como es, utilizando una forma de escritura o literatura biográfica: diario, poesía o pintura, además del *collage* y donde “revela y expone [...] material básico para el escritor: el lenguaje de las palabras que, en ella, se integra con su lenguaje pictórico, con su lenguaje gestual” (Bianchi, 1990).

El libro estructurado en cuatro partes- “Santiago Punk” (13 poemas); “Presagio” (10 poemas); “Huellas de siglo” (1 poema) y “Lengua Osa Verba” (1 poema)-, representa un territorio alienado por el consumismo y la publicidad tributaria de la política empresarial que dirige el país, mostrando un exterior en saldos de otras culturas, aparentemente positivo, pero cuyo interior, representado por la figura del maniquí en el epígrafe de la primera parte “Santiago Punk”, es triste y oscuro. Así:

Los maniqués lucen saludables.

Son felices.

Están siempre sonriendo.

Millán, 1979

País donde las heridas de la dictadura marcan el cuerpo de la ciudad y, por ende, el cuerpo de los ciudadanos representados en el segundo poema de “Presagio”, “Desconocido”, donde el sujeto lírico es víctima de la represión militar y, aún siendo un hombre anónimo, su fotografía en los diarios lo hacen público. Es muy ilustrativa la portada del libro en su primera edición donde aparece la figura del hombre abatido en la calle.

En esta segunda parte del libro, todo se vuelve dolor vivido en carne propia y el poemario acentúa su condición dramática de un mundo oprimido con signos apocalípticos y referencia a las fuerzas represivas por las calles. La experiencia erótica se asemeja a la de la tiranía, como ejemplifica en su poema “Vampiro”:

Mi carne para su goce

Mi orgullo para su látigo

Mi protesta para su cárcel

Mi infierno para su edén

Mis amuletos para su suerte

Mi locura para sus sueños

Mi muerte para su vida.

Palabra convertida en experiencia estética en el poema “Lengua Osa Verba” al acoger los aullidos de la ciudad y cuyo color malva abarca la malva rosa de la creación, el dolor que acompaña a la voz poética como violencia impresa en todo acto creativo, que refleja un cuerpo a punto de morir y, no obstante, posee la capacidad de documentar los aullidos que la perforan y hieren.

Desde esos lugares del despojo y extramuros, Carmen Berenguer afirma que las más recientes autoras han podido “presentar, mostrar y revertir esos mecanismos (del poder) mediante una escritura que

interroga, cuestiona y señala los soportes de la conciencia femenina”; siendo su lenguaje “una operación y reconstrucción textual de una historia abandonada a sus propios márgenes” (Berenguer, 1990, p.13). Teresa Calderón, por ejemplo, “se alza contra el régimen autoritario estableciendo sus propios Decretos-Leyes, libertarios y rebeldes”. Rosabetty Muñoz “polariza la experiencia dictatorial en el cruce de caminos recorridos por su pequeño hijo y aquellos otros hollados por los ‘carapintadas’”. Heddy Navarro “revive con sentido dolor su paso por las cárceles de la DINA y la disolución de su matrimonio: son dos hitos que perfilan una visión del mundo marcada por el estigma de la muerte” (Universidad Católica de Chile, 1996). Así pues existen vértices y aristas en la escritura de mujeres de los 80 en cuyas páginas “los hechos se vuelven sobre sí mismos” para interrogarse y perfeccionar los límites de una tragedia personal y social. Mujeres que se proponen reconquistar, o descolonizar, el cuerpo femenino mediante una autoerótica femenina de la letra y la página, mediante su introducción en lo desconocido por medio de la excavación, de la penetración en las heridas abiertas para reencontrarse con su imagen. Soledad Fariña es una de las autoras cuyo primer poemario, *El primer libro*, publicado en 1985, resulta de su búsqueda de una nueva escritura alternativa al libro judeo-cristiano patriarcal de identificación prehispánica, de epicentro genérico femenino; y cuyo código construye “mundos propios que se sostienen a partir de la resignificación total de vocablos” (Bello, 2009, p.47).

Seguramente Carmen Berenguer tuvo acceso al poemario de Fariña antes del I Congreso Internacional de Literatura Femenina realizado en 1987 y cuyas actas se recogen en el libro *Escribir en los bordes*, publicado en 1990. Paralelamente a la organización y divulgación de dicho congreso, publica *A media asta* en 1988, texto poético estructurado en 4 secciones: “A media asta” (pp. 7-25); “Fragmentos de Raimunda” (pp. 27-39); “La gran hablada o (Mm)”, que lleva por subtítulo “La loca del paisaje” (pp. 49-51) y “Cuatro tomas para un cuerpo azul”, dedicada a Verónica Fruns (pp. 61-68). Poemario, en cuyos ejes de significación, se refleja la dualidad cuerpo físico femenino y territorio, ambos contruidos y desarrollados a través del texto, que también se construye con ellos. Mujer como cuerpo oprimido en dictadura y llevado hasta la psicosis, reflejo del trauma colectivo chileno. La dedicatoria está dirigida a dos mujeres: su hija, Carolina Jerez Berenguer, y Cecilia Radrigán Plaza, presa política condenada a muerte por el Gobierno Militar.

A media asta se convierte en un texto donde cuerpo, territorio y lenguaje se unen para formar un problema complejo en torno a la identidad. Es denuncia y declamación a la vez. Es una toma de terreno, una recuperación o reivindicación de sujetos excluidos del discurso oficial, frente a las que el país termina en luto con una bandera a media asta.

Venegas de Luca, 2007, p.36

Las heridas en la poesía berengueriana están marcadas por la alteración de la sintaxis y las formas gramaticales para “construir una mujer arquetípica americana que habla de una vejación histórica [...] el país entero converge sobre ese cuerpo violado y llagado para mostrar el signo de la violencia” (Brito, 1990). Cuerpo de mujer marcado por la violencia desde la que emite señas caóticas y cuyo habla está descolocada, rota y herida, todo marcado en la sintaxis desplazada y los huecos en blanco entre palabras que imprimen lamentos que confluyen en un paradigma único: dolor, luto y locura. Figuras femeninas que se introducen en lo desconocido por medio de la excavación, de la penetración para encontrarse con su imagen, haciendo del cuerpo primera superficie a conquistar mediante una autoerótica de la letra y la página. Fémias que dialogan: madre, hija y la expatriada, Raimunda, que intenta reencontrar una nación lejos de dominios patriarcales. Las dos primeras secciones dan cuenta del camino hacia la locura

de madre e hija serpenteando entre líneas opacas y, casi, intransitables para llegar a la tercera sección, “La gran hablada”, donde autora y sujeto de la enunciación se hacen un solo cuerpo cuando confluyen las dos protagonistas del poema, “La Carmen” y su hija. En la última sección, “Cuatro tomas para un cuerpo azul”, Berenguer dibuja sobre el cuerpo de mujer la bandera chilena y sus cuatro esquinas, marcando con los colores las tomas de esta sección. El rojo como indicador de la sangre, tanto la femenina (menstruación) como la terrestre (el volcán). El azul como proyecto patrio, mítico y lleno de expectativas. El negro como símbolo de la sombra pública femenina y el duelo nacional que, junto con el blanco, envejecen la imagen y la congelan “hasta dejarla como significante de dos mujeres que cruzan el mar [...] en un viaje hacia lo esperpéntico: [...] son desdentadas, deliran y pese a la edad, paren” (Brito, 1990, p.171). En palabras de Jaime Lizama

A media asta conflictúa tal mecanismo hegemónico, articulando y desarticulando diferentes niveles de lenguas adscritas a un orden, y una lengua a otra, como pura lengua del deseo y del llegar a ser.

El habla que ella erige, labial y lúbrica, se desplaza constantemente hacia los límites velados de un territorio y de un cuerpo.

que se convierte en escenario de protesta buscando zonas de memoria como eslabones de lucha, re-elaborando las fracturas y la dislocación. Poesía que habla a través de las heridas, de las cicatrices y del cuerpo. Cuerpo proyectado poéticamente que construye su otro cuerpo, el texto. Cuerpo de mujer, de madre, vinculado a la creación poética, a la palabra nacida de su propio cuerpo de mujer, cuyo lenguaje opera y reconstruye historias abandonadas a sus propios márgenes.

Bibliografía

- Bello, J. (2009) “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en La vocal de la tierra”. *Revista Chilena de Literatura*, 75, pp. 47-67.
- Berenguer, C. (1983) *Bobby Sands desfallece en el muro*. Disponible en: <http://bit.ly/1VQeGzi> [Consulta: 24.03.2016].
- Berenguer, C. (1989) *A Media Asta*. Disponible en: <http://bit.ly/1Shy8iY> [Consulta: 03.01.2016].
- Berenguer, C. (1990) “Nuestra habla del injerto”. En Carmen Berenguer *et al.* (Comp.) *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* (pp. 13-16). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Berenguer, C. (2010) *Huellas de Siglo*. Santiago de Chile: Cuneta.
- Bianchi, S. (1990) *Poesía chilena (Miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago de Chile: CESOC.
- Brito, E. (1990) “La oralidad como proceso de producción de la escritura: Carmen Berenguer”. En *Campos Minados*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. Disponible en: <http://bit.ly/1TeK89z> [Consulta: 24.03.2016].
- Calderón, T.; Calderón, L. y Harris, T. (Comp.) (1996) *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago de Chile: FCE.
- Castillo, A. (2007) *Julietta Kirkwood. Políticas del nombre propio*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Cornejo, C. y Pequeño, P. (1984) “Poetas jóvenes: De pequeños dioses a simples mortales”. Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://bit.ly/1WTImIN> [Consulta: 24.03.2016].
- Luongo, G. (2015) “Carmen Berenguer: la lengua fija su muda”. Disponible en: <http://bit.ly/1pKkVsQ> [Consulta: 24.03.2016].
- Poetas de la Generación del 70* (1996) Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Richard, Nelly (2000) *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.
- Venegas de Luca, I. (2007) “A media asta de Carmen Berenguer: La constitución del cuerpo en función de la validación identitaria”. *Konvergencias Literatura*, 5. Disponible en: bit.ly/1VQeP5P [Consulta: 11.01.2016].
- Villegas, J. (1985) *Antología de la Nueva Poesía Femenina Chilena*. Chile: La Noria.



Juegos infantiles en el mundo literario de Pérez Galdós

Yuqi Wang
(Universidad Complutense de Madrid)

yuqiwa02@estumail.ucm.es

Resumen: Pérez Galdós crea un amplio abanico de personajes infantiles y adolescentes en sus obras. Los juegos, elementos significativos e imprescindibles durante la etapa de la infancia y la adolescencia, están igualmente presentes en sus obras: por ejemplo, el toro, jugar al soldado, el corro o los juguetes religiosos, que bien pueden representar altares o figuritas de santos, son algunos de los más representativos. Estos juegos no solo sirven para elaborar un estudio costumbrista de la época del escritor, sino que, al mismo tiempo, reflejan su visión acerca de un mundo infantil y adolescente que permite profundizar en el conocimiento de la época en que vivió, o expresar alguna idea irónica sobre la actualidad política de España del modo en que se presenta en su cuento *Rompecabezas*.

Palabras clave: Pérez Galdós, niños, juegos infantiles, *Rompecabezas*

Resumo: Pérez Galdós crea un amplo abanico de personaxes infantís e adolescentes nas súas obras. Os xogos, elementos significativos e imprescindibles durante a etapa da infancia e a adolescencia, están igualmente presentes nas súas obras: por exemplo, o touro, xogar ao soldado, o roda ou os xoguetes relixiosos, que ben poden representar altares ou figuriñas de santos, son algúns dos máis representativos. Estes xogos non só serven para elaborar un estudo costumista da época do escritor, senón que, ao mesmo tempo, reflicten a súa visión acerca dun mundo infantil e adolescente que permite profundar no coñecemento da época en que viviu, ou expresar algunha idea irónica sobre a actualidade política de España do modo en que se presenta no seu conto *Rompecabezas*.

Palabras chave: Pérez Galdós, nenos, xogos infantís, *Rompecabezas*

Abstract: Pérez Galdós has developed a variety of children's characters in his works. As a significant and essential element in one's childhood and adolescence, the games appearing in his literature worth our attention as well: the *bullfight*, play the soldier, the religious games, the chorus, etc. These children's games not only contribute to a costumbrista study of the writer's era, but also reveal his thoughts about the children and adolescent's world. The author even uses them to make his observation toward the 19th Spanish society and convey some ironic ideas about his country's politic affairs, such as in the case of his short story *Rompecabezas*.

Keywords: Pérez Galdós, children, children's games, *Rompecabezas*

1. Los juegos infantiles y la literatura

Imprescindible para el desarrollo del ser humano, el juego nos acompaña desde la infancia hasta la adolescencia y, en muchos casos, hasta que entramos en la etapa adulta. Los primeros manifestos literarios que se ocupan de los juegos infantiles datan del siglo XV, siendo claros ejemplos los villancicos y la lírica popular (Peregrín, 1984, p.59). Un caso concreto lo encontramos en un poema de Juan Rufo (1547-1620), “Carta que escribió a su hijo siendo muy niño”, el cual constituye un pequeño repertorio de juegos infantiles de la época aurisecular:

trompos, cañas, morterillos
saltar, brincar y correr,
y jugar al esconder,
cazar avispas y grillos,
andar a la coxcojita
con diferencia de trotes
y tirar lisos virotes
con arco y cuerda de guita.
Chifle en hueso de albarcoque;
pelota blanca y liviana
y tirar por cerbatana
garbanzo, china y bodoque.
Hacer de la haba verde
capilludos frailecillos,
y de las guindas zarcillos,
joyas en que no se pierde.
Zampoñas del alcacel
y de cogollos de cañas
reclamos, que a las arañas
sacan a muerte cruel.

Rufo, 1972, pp. 293-294

En el siglo XVII aparecieron colecciones en donde es posible encontrar una amplia muestra de juegos infantiles: *Juegos de Nochebuena a lo divino* (1605) de Alonso de Ledesma (1562-1623), y *Días geniales o lúdricos* (1626) de Rodrigo Caro (1573-1647) dan buena cuenta de ello. Posteriormente, en los siglos XIX y XX, los años de Galdós, la prensa y otras publicaciones periódicas se hacen eco de diversas formas de infantiles esparcimientos; así, periódicos y revistas destinados a los infantes, como *El Mentor de la infancia* (1843-1845), *El Museo de los Niños* (1847-1850), *La Aurora* (1851-1852) o *La Educación Pintoresca* (1857-1858), recogen

en sus páginas algunos ejemplos. (Rabaté, 1993-1994, pp. 365-382) Asimismo, se publicaron obras que explicaban minuciosamente las reglas de cada juego, siendo las más representativas *Colección de juegos para niños de ambos sexos* (1855), de Fausto López Villabril; *Juegos de los niños en las escuelas y colegios* (1901), de P. Santos Hernández, publicados por la prestigiosa editorial Saturnino Calleja; y *Juegos infantiles de Extremadura* (1884-1886), de Ramón Sergio Hernández de Soto, que forma parte de la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*.

El interés por el juego infantil llega también a las autobiografías. Así pues, autores de la talla de José María de Pereda (1833-1906), en sus *Reminiscencias* (1877) y *Más reminiscencias* (1878); Miguel de Unamuno (1864-1936), en *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908); o Azorín (1874-1967), en *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), tratan por extenso este tema. Del mismo modo, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Federico García Lorca, todos ellos pertenecientes a la Generación del 27, recogen dicho motivo (Peregrín, 1984, pp. 121-144).

Centrándonos en nuestro escritor, siendo uno de los autores realistas más eminentes de su tiempo, Galdós no ha pasado al canon literario por describir el mundo infantil y adolescente en sus obras; a pesar de ello, en *Ángel Guerra* hallamos un fragmento que pone el foco en un recuerdo que vaga por la mente del protagonista: Ángel. Sin embargo, es don Benito quien piensa en lugar de Ángel, pues él fue alumno del colegio San Agustín, en donde dio sus primeros pasos literarios como director y colaborador en la revista escolar *La Antorcha*:

por los mismos sitios en que había correteado de niño cabalgando en un bastón; reconocía los lugares donde consumó alguna travesura veinticinco años antes... Ángel tenía la seguridad de que buscando bien en los roperos de aquella habitación se encontrarían restos de su juguetería de antaño, algún caballo sin patas... vestigios de la imprentilla de mano en que él y sus amigos había tirado los números de *La Antorcha Escolar*, periódico del tamaño de un pliego de papel de cartas, en verso libre y prosa más libre todavía.

Galdós, 2003, IV, p.703

2. Juegos infantiles en la obra galdosiana

En la revista *El mentor de la infancia* se recoge una serie de juegos infantiles populares de mediados del siglo XIX, entre los que encontramos “el toro”. Según el editor de la publicación, se trata de un juego fundamentalmente español y muchachil: “está dentro de nuestra sangre y el que todos los españoles han jugado, desde los reyes hasta los pastores” (*El mentor*, 1843-1845, p.43).

Este juego, cuya historia se remonta al siglo XVI (Peregrín, 1998, p. 399), aparece en *La desheredada* (1881) y *El doctor Centeno* (1883). En la primera novela, Pérez Galdós hace referencia a él contando que un día Mariano Rufete “volvió ya muy entrada la noche, todo sucio, desgarrado, la camisa rota y la corbata hecha jirones”. Su hermana Isidora se enfadó al verlo así y, entonces, “Mariano confesó, con loable franqueza, que había estado jugando al toro con otros chicos en la plaza de las Salesas” (Galdós, III, 2003, p.93).

En *El doctor Centeno* apreciamos una descripción más minuciosa sobre la experiencia del niño-protagonista Felipe Centeno en este juego:

Habiendo sido admitido un día Felipe a esta diversión infantil, halló tanto gusto en ella, que se hubiera estado todo el santo día en la plaza, sin acordarse para nada de sus deberes escolares y domésticos, ni de don Pedro, ni del santo de su nombre. Mientras más el juego se repetía, más afición le cobraba, y los domingos por la tarde, si sus amos le permitían salir, entregábase con frenesí a las alegrías del toreo.

Galdós, 2003, III, p.370

Felipe se transforma en algo totalmente distinto de lo que acostumbraba su imagen habitual, pasando de ser un chico obediente y sumiso a aceptar, por el contrario, los caracteres de la brutalidad y la atrocidad: “¡Con qué furor salía él del toril, bramando, repartiendo testarazos, muertes y exterminio por donde quiera que pasaba! A éste derribaba, a aquél lo metía el cuerno por la barriga, al otro levantaba en vilo” (Galdós, 2003, III pp.370-371).

El autor nos presenta una vívida escena del juego, con los diversos objetos que brindan los niños: capa de seda con galoncillos de plata, capa de percal, un rabo de buey que Felipe se ata en el trasero, banderillas de papel, corneta para hacer las señales y cascabeles para las mulas. Advertimos aquí el buen conocimiento de Galdós sobre la naturaleza infantil. Así afirma la necesidad de jugar del niño: “Saltar, correr, montarse sobre otro, ser alternativamente picador, caballo, banderillero, mula, toro y diestro, era la delicia de las delicias, exigencia del cuerpo y del alma, prurito que declaraba perentorias necesidades de la naturaleza” (Galdós, 2003, III, p.370). Efectivamente, solo jugando, Felipe se suelta y se olvida del penoso trabajo como criado, mostrando su aspecto de adolescente varonil y energético, carácter escondido en su mundo interior.

Además del toro, el juego de soldados también aparece a menudo en el universo infantil galdosiano. En *La de Bringas* (1884) el autor hace mención a él: “media docena de chicos que jugaban a los soldados con gorros de papel, espadas y fusiles de caña” (Galdós, 2003, III, p.622). Al inicio de *Prim* (1906) se nos muestra al pequeño Santiaguito de la siguiente forma: “...lindamente se escabullía por cualquier ventana o tragaluz, corriendo a la diversión soldadesca con los chicos del pueblo. Capitán era siempre; a todos pegaba; a los más rebeldes metía pronto y duramente dentro del puño de su infantil autoridad” (Galdós, 2003, XI, p.837). Asimismo, contamos con su presencia en el capítulo XVIII de *Napoleón en Chamartín*, y en *Un voluntario realista* (1878), en donde el pasatiempo favorito del joven Pepet es jugar a los soldados con otros chicos del pueblo:

Las madres de San Salomó, que comprendían cuán necesitada de esparcimiento y de solaz es la niñez, permitían a su acólito que fuese todos los días a jugar con los demás chicos del pueblo [...] Allí organizaban ejércitos con espadas de caña y sombreros de papel; allí asaltaban formidables plazas, defendían castillos, se destrozaban a cañonazos (entiéndase pedradas) conquistando lauros inmortales y ganando gloriosísimas contusiones.

Galdós, 2003, IX, pp.624-625

Es un verdadero simulacro de batallas en el que no faltan disciplinas y jerarquía:

Pepet era atrevido, daba grandes porrazos, no perdonaba las faltas de disciplina, sacaba de su cabeza las más admirables invenciones en cuanto a plan de batallas y pedreas, y resolvía gallardamente todas las disputas ya fuesen personales o de antagonismo entre los distintos cuerpos de ejército. A todo atendía con prudencia suma, por todo velaba.

Galdós, 2003, IX, p.625

En el capítulo VI de *La desheredada*, vemos una bandilla de golfillos de barrio dando un paseo militar: “En aquel murmullo se concentraban los chillidos para decir: ‘Somos granujas; no somos aún la humanidad, pero sí un croquis de ella. España, somos tus polluelos, y cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil’” (Galdós, 2003, III, p.46). En párrafos anteriores del mismo capítulo, Rafael, con el apodo de Majito, descubrió unos objetos acumulados por su amigo Mariano, quien era “gran amigo de cosas de guerra, y que desde su tierna infancia se mostraba muy precoz para las artes mecánicas”. Entre ellos, encontró “algo como mochilas, bayonetas, cartucheras, trozos de arreos militares”. Así pues, con todos estos detalles castrenses ya ofrecidos, don Benito se anima a dar unas pinceladas a la figura del niño vestido de soldado:

Dejemos a Majito con el ros encasquetado, el sable en la derecha mano, en actitud tan belicosa [...] Con la mano siniestra se limpió el polvo y las telarañas que no querían desprenderse de la felpa de su chaqueta, y dando después tres o cuatro brincos, se puso en la calle gritando con todo el vigor de su pecho infantil: “Soy Plin”.

Galdós, 2003, III, p.44

Comenta el escritor que “ser Prim” es la “ilusión de los hijos del pueblo en los primeros albores de la ambición”, una ilusión “común en las turbas infantiles”. Pese a la reciente muerte del militar, “persiste algo de tan bella ilusión; aún se ven zamacucos de cinco años, con un palo al hombro y una gorra de papel en la cabeza, que quieren ser Prim o ser O’Donnell”. Así, por un lado, con alusiones como “la bella ilusión”, entrevemos la admiración por parte del autor hacia los dos políticos de tendencia liberal pero, por el otro, se lamenta de la posible pérdida de tal costumbre y el olvido de estas eminentes figuras históricas, declarando su esperanza de la conservación de este juego: “¡Lástima grande que esto se acabe, y que los chicos que juegan al valor no puedan invocar otros nombres que los gárrulos motes de los toreros!” (Galdós, 2003, III, 2003, p.44).

A pesar de la vagancia y la brutalidad que podrían haber mostrado las bandillas de niños en este juego, no vemos una crítica voraz por parte de Galdós, ya que, en muchos casos, describe las acciones y los movimientos psicológicos infantiles desde una perspectiva de ternura, tolerancia y paternalismo.

Los juguetes religiosos en tiempos de Galdós desempeñaban un papel significativo en la vida de los infantes, pues estaban vinculados frecuentemente con la futura vocación de estos. Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana, en su estudio titulado *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*, evocan el interés del pequeño Galdós por ellos:

Por cierto que, en su primera infancia, uno de los juegos favoritos de Galdós consistía en construir y vestir altarcitos y adornarlos con estampas e imágenes de santos. Con papeles y telas de colores se hacía casullas y organizaba procesiones por el interior de la casa. Tal afición llegó al extremo de que hizo creer al padre que Benito sentía vocación sacerdotal...

Ruiz de la Serna y Cruz Quintana, 1973, p.170

Este juego, según don Benito, “es un jugar muy común en la infancia de estos tiempos” (Galdós, 2003, III, p.196). En *La desheredada*, los dos chicos de Castaño disponían de su propio altar en casa, donde colocaban los objetos religiosos: “En el comedor de la casa tenían su magnífico altar, y cada día ponían en él un objeto nuevo, bien araña, bien cáliz o manga-cruz. Por distintas partes de la casa se veían retablos

diminutos, sagrarios y hasta púlpitos improvisados con sillas”. Aparte de contar con estos objetos, se celebraban actos religiosos imitando las ceremonias que tenían lugar en las iglesias: “decían sus misas como unos canónigos, echando cada latín que metía miedo y observando todas las reglas de aquel acto con notoria puntualidad. [...] Aquel día, que era domingo, Riquín había sido elevado a la silla metropolitana, y estaba oficiando de pontifical cuando su mamá y Juan José disputaban” (Galdós, 2003, III, pp.196-197).

En el capítulo vigesimooctavo de *Miau*, la tía Quintina de Luisito enseña al niño algunos juguetes religiosos para convencerle a vivir con ella: “... estamos esperando cálices chiquititos, custodias que son una monada, casullas así..., para que los niños buenos jueguen a las misas, santos de este tamaño, [...] como los soldados de plomo, y la mar de candeleros y arañitas que se encienden en los altares de juguete” (Galdós, 2003, IV, p.95).

Posteriormente, las palabras del padre del niño, Víctor, con intención de persuadir a su hijo para que se fuera a casa de su tía, dibujan un cuadro verdaderamente atractivo de juguetes religiosos, mostrando al mismo tiempo sus usos instructivos:

...qué cosas tan monas te tiene allí la tía Quintina: santos magníficos, grandes como los que hay en las iglesias, y otros chiquitos para que tú enredes con ellos; vírgenes con mantos bordados de oro, luna de plata a los pies, estrellas alrededor de la cabeza [...] Y otras cosas muy divertidas...: candeleros, cristos, misales, custodias, incensarios...

[...]

— Sí, vida mía. Todo es para que tú te entretengas y vayas aprendiendo, para ver cómo son por dentro, y luego volvérsela a poner.

Pérez Galdós, 2003, IV, p.131

En las obras de Galdós se incluyen varios juegos dedicados a las niñas, pero después de nuestra lectura e investigación, hemos notado que las descripciones en torno a estos juegos son relativamente escasas en comparación con las del sexo masculino. Posiblemente esta circunstancia se pueda atribuir a las propias experiencias del escritor durante su infancia.

Dentro de los numerosos juegos infantiles femeninos, las muñecas representan uno de los más tradicionales y clásicos. En palabras del mismo don Benito, es ideal para la formación de estas: “... no son solo un juguete, son un instrumento de estudio y de aprendizaje, para las niñas aplicadas y laboriosas”. Mediante este juego, las pequeñas pueden “hacer el aprendizaje de modista, de costurera, fabricante de gorros”, y “cortar los vestidos, coserlos, hacer media”, etc. (*El mentor*, 1843, p.59).

Las muñecas en el siglo XIX eran consideradas un objeto de arte y, a la vez, un muestrario de la moda: “Las hay tan perfectamente trabajadas, con sus movimientos mecánicos, tan propiamente vestidas, tan elegantemente peinadas que no sirven solo para juguetes de la niñas, sino que son el prospecto, ó mas bien el modelo que nos trae atravesando el Pirineo las muestras de todas las caprichosas modas de París” (*El mentor*, 1843, p.63).

En *Fortunata y Jacinta*, un fragmento sobre la infancia de Jacinta y Juan Santa Cruz revela la popularidad y la fama con que contaban las muñecas en la época en que se desarrolla la novela: “Siendo ambos de muy corta edad (ella tenía un año y meses menos que él) habían dormido juntos, y habían derramado lágrimas y acusándose mutuamente por haber secuestrado él las muñecas de ella, y haber ella arrojado a la lumbre [...] los soldaditos de él” (Galdós, 2003, I, p.231).

A través de un párrafo presente en *La de Bringas*, sabemos que Las niñas mayores y también eran aficionadas a este juego: “cuando les daba por revolverle a Isabelita sus muñecas, era lo de empezar y no concluir. Precisamente las más talludas eran las que con más furor se entretenían en este graciosísimo simulacro de la vida doméstica...” (Galdós, 2003, III, p.628).

Según se advierte, la fama de las muñecas elaboradas en Francia invade la España decimonónica, puesto que estas contaban con un diseño diferente, más moderno e ingenioso. Este hecho no pasa desapercibido para Benito Pérez Galdós, pues así lo recoge en el siguiente fragmento: “Lo que embargaba el ánimo de todas, llegando hasta producir rivalidades, era una muñeca enorme que D. Agustín Caballero le había mandado a Isabelita desde Burdeos, la cual era una buena pieza; movía los ojos, decía papá y mamá y tenía articulaciones para ser colocada en todas las posturas” (Galdós, 2003, III, p.628).

Continuando por el sendero de los juegos, el corro no tenía preferencia por ningún sexo: ambos, niños y niñas, se divertían diariamente con él aunque, sin embargo, Galdós hace referencia a este como juego de niñas. Según *El mentor de la infancia*, el corro es el “juego mas general, el mas popular, el que ocupa el primer lugar entre todos vuestros juegos” (*El mentor*, 1843-1845, p.397), en el cual, los niños que participan forman un círculo mientras cantan y bailan.

Atendamos al siguiente ejemplo: Tito Liviano, protagonista de *Cánovas*, paseaba un día con su amada Casiana por la calle cuando escucharon ciertas coplas cantadas por unas “tiernas niñas que jugaban al corro” sobre la muerte de doña Mercedes, la joven esposa de Alfonso XII:

¿Dónde vas, Alfonso Doce?
¿Dónde vas, triste de ti?
Voy en busca de Mercedes,
que ayer tarde no la vi.
Si Mercedes ya se ha muerto;
muerta está, que yo la vi:
cuatro Duques la llevaban
por las calles de Madrid.

Galdós, 2003, XII, p.582

Más tarde, en Recoletos, Tito oyó otras coplas sobre la misma Reina. En el siguiente fragmento, Casiana comenta que estas coplas infantiles son más amenas que las obras mediocres de los poetas: “esos lindos cantares contienen más inspiración y mayor encanto que las odas hinchadas y las elegías lacrimosas con que los poetas de oficio lamentaron el prematuro fin de Merceditas, apedreándonos con ripios duros y aburriándonos con el desfile monótono de imágenes sobadas y terminachos rimbombantes” (Galdós, 2003, XII p.582).

Aquí vemos, pues, que en las obras de Galdós los juegos no solo se presentan como elemento de la vida infantil y adolescente, sino que en algunas ocasiones están vinculados a la vida social e incluso a la política, como el caso del corro en *Cánovas* y el toreo en *La desheredada*. A través de ellos, el escritor transmite consideraciones suyas, utilizándolos como pretexto para contar una historia. Este es el caso de su relato *Rompecabezas*, del que vamos a hablar a continuación.

3. El juego simbólico en *Rompecabezas*

Rompecabezas fue un cuento navideño publicado en *El Liberal* el 3 de enero de 1897. Su argumento, en tres partes, versa sobre tres fugitivos en Egipto: un anciano, una joven y su niño, quienes, tras varios días de viaje, llegan finalmente a una ciudad donde pueden refugiarse. A partir de aquí, todo el cuento gira en torno a los juguetes del niño. La familia, ya lejos de la persecución y el peligro, se dirige a la feria que se celebraba con motivo de los festejos por la coronación de un rey. La madre decide comprar unos juguetes al niño, entre los cuales encontramos “pirámides de piezas constructivas, con esfinges y obeliscos monísimos, y caimanes, áspides de mentirijillas, serpientes, ánades y demonios coronados” (Galdós, 2001, p.349).

La familia escogió muchas figuras de militares para el niño, quien invitó a otros pequeños a participar del juego: “jugaron y alborotaron durante largo tiempo, que no puede precisarse, pues era día, y noche, y tras la noche vinieron más y más días, que no pueden ser contados” (Galdós, 2001, p.352). Curiosamente, casi al final del cuento, el niño-protagonista cambia las cabezas de todos los figurines con un poder sobrenatural: “... los caudillos resultaron con cabeza de pastores, y los religiosos con cabeza militar”. También se ven “héroes con báculo, sacerdotes con espada, monjas con cítara” (p.352). La historia termina de esta forma: “A un chico de Occidente, morenito y muy picotero, le tocaron algunos curitas cabezudas, y no pocos guerreros sin cabeza” (p.353).

Esta escena, al parecer sin mucho sentido ni significación, en realidad supone una alusión a las circunstancias sociopolíticas españolas de aquel momento. Leo J. Hoar Jr. en su estudio sobre el trasfondo histórico de este cuento afirma que “his allegory is directed at the Spanish nation itself, to Alfonso XIII, the young heir-apparent to his throne and to his own immediate and future underlings in Church and State”. Esteban Gutiérrez Díaz-Bernando, por su parte, también considera que ese chico que aparece al final de la historia “no puede ser otro que Alfonso XIII (1886-1941) [...] al que Galdós advierte sutilmente del entrometimiento del clero en los negocios públicos (curitas cabezudos) y del escaso juicio del estamento militar (guerrero sin cabeza)” (Galdós, 2001, p.353).

Tras el fallecimiento de Alfonso XII en el año 1885, comenzó el reinado de Alfonso XIII (1886-1941) con la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena. Hasta la fecha en que Galdós compuso *Rompecabezas*, es decir, el año 1897, el Rey todavía era un niño de trece años. Según el historiador Carlos Seco Serrano:

Los cinco años iniciales de la Regencia [...] supusieron, según su programa dentro del Pacto, la ‘inflexión democrática de la Restauración’. Ya vimos que una inflexión solo aparente [...] Según ha escrito Pabón, en el Sagasta de aquellos años el liberalismo de hoguera y antorcha había de transformarse en un liberalismo al baño María.

Serrano, 2002, p.12

Creemos, por lo tanto, que el escritor utiliza esta historia de juguetes infantiles como expresión burlesca de su insatisfacción hacia los políticos, militares y clérigos españoles. En esta obra, los juguetes han excedido el límite de los juegos comunes, pues con un matiz fantástico e irreal, conlleva un trasfondo y una esencia más allá del tradicional cuento infantil navideño.

Conclusión

Galdós es un buen conocedor de la naturaleza de la infancia, la niñez y la juventud puesto que en sus obras se encuentra una multitud de juegos infantiles. Además del valor documental que estos aportan para un estudio socio-histórico de su época, como el toro, jugar a soldados, los juguetes religiosos, la muñeca, etc., dejan ver las percepciones del novelista acerca del universo en que niños y jóvenes son los protagonistas. Así pues, señala más de una vez la necesidad de jugar de los niños e, igualmente, la importancia de lo que el esparcimiento implica para ellos, ya que es en los juegos donde los niños se evaden, se liberan y muestran su verdadera esencia.

Siendo solo una parte del conjunto de la obra galdosiana, el mundo infantil no es un espacio totalmente apartado o ajeno a la realidad social en que vive el escritor, por lo que, en algunas ocasiones, encontramos comentarios acerca de la vida cotidiana y pública en estas escenas de juegos, como es el caso jugar a los soldados en *La desheredada* o al corro en *Cánovas*. Los juguetes en su relato *Rompecabezas* desempeñan aún un papel más especial, puesto que contienen un sentido alegórico que el autor emplea para criticar al Gobierno y a la Iglesia de una manera sutil e ingeniosa.

Bibliografía

- Barinaga, P. (1844) *Curso de educacion para las niñas: dividido en seis tratados*. Madrid: Impresión de Hidalgo.
- Bravo-Villasante, C. (1989) “El niño en la literatura española”. En *Ensayos de literatura infantil* (pp.37-49). Murcia: Universidad de Murcia.
- Cortés-Cavanillas, J. (1966) *Alfonso XIII: Vida, confesiones y muerte*. Barcelona: Juventud.
- Educación pintoresca* (1857), 3. Madrid.
- Galdós, B. P. (2001) *13 cuentos*. Madrid: Edaf.
- Galdós, B. P. (2003) *Miau*. Madrid: Edaf.
- Galdós, B. P. (2003) *Obras completas*. Barcelona: Aguilar.
- Hernández, P. S. (1986) *Juegos de los niños en las escuelas y colegios*. Barcelona: Hurope.
- Hoar Jr., L.J. (1975) “Rompecabezas, Galdós, ‘Lost’, Cuento: A pre-98 Christsmas Esperpento”. *Neophilologus*, 59, pp. 522-547.
- El mentor de la infancia* (1843-1845), Tomo I. Madrid: Establecimiento Tipográfico Calle del Sordo.
- “Juego de niñas” (1858) *Educación pintoresca*, 75.
- Peregrín, A. M. (1984) *Cada cual atiende su juego*. Madrid: Cincel.
- Peregrín, A.M. (1998) *Repertorio de antiguos juegos infantiles: tradición y literatura hispánica*. Madrid: CSIC.
- Peregrín, A.M. (2002) *Juegos y poesía popular en la literatura infantil y juvenil (1750-1987)* [Tesis doctoral]. UCM.
- Rabaté, C. (1993-1994) “Juegos y educación en algunas revistas infantiles madrileñas de mediados del siglo XIX”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 12-13, pp. 365-382.
- Rufo, J. (1972) *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ruiz de la Serna, Enrique y Cruz Quintana, Sebastián (1973) *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*. Las Palmas: Casa Museo de Colón.
- Serrano, C. S. (2002) *La España de Alfonso XIII: El Estado. La política. Los movimientos sociales*. Madrid: Espasa.
- Villabrille, F. L. (1855) *Recreo de la infancia: Colección de juegos para niños de ambos sexos*. Madrid: Imp. Pérez Dubrull.



Problemas y vicisitudes en torno a la figura del mariscal de Castilla, Pero García de Herrera

Paula Díaz Prieto
(Universidade de Vigo)

pdiaz@uvigo.es

Resumen: Es necesario aproximarse a la figura del poeta y mariscal de Castilla, Pero García de Herrera, desde un punto de vista filológico analizando su obra literaria, únicamente recogida en el *Cancionero de Baena*; e identificándolo, a su vez, dentro de la gran floresta poética que conforma el gran número de vates presentes en sus páginas.

Llama la atención su doble faceta como hombre de armas y letras adscrito a la corte del rey Juan II de Castilla, a principios del siglo XV. Además de su reputada posición en la corte y su diestra habilidad en el panorama cancioneril, se le ha descrito como árbitro en las contiendas literarias de la época, prueba de la enorme trascendencia de este poeta, que ha pasado bastante desapercibido por la crítica hasta la fecha. Sin embargo, a este análisis previo sobre su trayectoria vital y su obra literaria, se le suma la problemática que suscita la poca información que se obtiene al rastrear su apellido y su linaje, y el posterior descubrimiento de ciertos datos ayudan a identificar de una manera mucho más clara y precisa a uno de los mariscales de Castilla. Esta problemática motiva la necesidad de ofrecer respuestas claras y probadas de la experiencia y actividad de este poetas, pudiendo identificarlo a través de sus textos y de su actividad en la corte castellana. Resolver cuestiones referentes a la identidad de los habitantes de la Castilla bajomedieval supone siempre un reto debido a la exigüidad de datos obtenidos o a la pérdida involuntaria de información que nos pudiese ayudar a situarlos en un tiempo y lugar determinados.

Palabras clave: Castilla, poeta, mariscal, poesía de cancionero

Resumo: Cómpre achegarse á figura do poeta e mariscal de Castela, Pero García de Herrera, dende o punto de vista filolóxico, analizando a súa única contribución á poesía presente no *Cancionero de Baena*, e identificar, á súa vez, na gran bosque poética que constitúe o gran número de poetas presentes nas súas páxinas.

Chama a atención o seu dobre papel como home de armas e letras adxunto á corte de Juan II de Castela, a comezos do século XV. Ademais da súa posición de renome na corte e a súa habilidade no panorama cancioneril, descrito como árbitro en competicións literarias da época, isto proba a enorme importancia deste poeta que foi amplamente ignorado pola crítica ata hoxe.

Con todo, esta análise preliminar sobre a historia de vida e a súa obra literaria, é agravada polos problemas creados pola falta de información obtida trazando o seu nome e liñaxe e o posterior descubrimiento de determinados datos que axudan a identificar de forma moi clara e precisa a un dos mariscais de Castela. Este problema motiva a necesidade de proporcionar respostas claras da experiencia e actividade deste

poeta, identificándolo a través dos seus textos e súa actividade na corte castelá. Resolver cuestións relativas á identidade dos habitantes de Castilla bajomedieval é sempre un desafío debido á escaseza de datos ou a perda involuntaria de información que poderían axudarnos a poñelos nun tempo e lugar determinado.

Palabras chave: Castilla, poeta, mariscal, poesía de cancionero

Abstract: It's necessary to come closer the figure of the poet and mariscal of Castile, Pero García de Herrera, from a philologic point of view analyzing his poetical work only gathered in *Cancionero de Baena*; and identifying it, in turn, inside the great poetical Wood that shapes the great number of present bards in his pages.

The attention calls his doublé facet as man at arms and letter assigned to the court of the King Juan II of Castile, at the beginning of the 15th century. Besides his renowned position in the court and his right skill in the panorama cancioneril, he has been described as umpire in the literary contests of the epoch, it proves the enormous transcendence of this poet who has happened unnoticed enough for the critique up to the date. Nevertheless, to this previous analysis on his vital path and his literary work, there adds the problematics that provoke little information that is obtained on having traced his surname and his lineage and the posterior discovery of certain information they help to identify in a much clearer way and it needs of the mariscales of Castile. This problematics motivates the need to offer answers clear and proved the experience and activity of this poet, to be capable of identifying it across his texts and his activity in the Castilian court. To solve questions relating to the identity of the inhabitants of the Castile medieval supposes always a challenge to obtained information or to the involuntary loss of information that could help us to place them in one time and certain place.

Keywords: Castile, poet, mariscal, poetry of songbook

Pero García de Herrera, poeta de comienzos del siglo XV, pertenece a uno de los linajes de mayor trascendencia en la corte de los Trastámara y, sin embargo, no ha gozado de mayor trascendencia para la crítica, como ha sucedido con otros tantos vates mal llamados *menores*, denominados así más por lo limitado de su corpus que por la calidad del mismo.

Pese a la trascendencia del linaje Herrera en la corte trastamarista castellana, la relevancia de este poeta ha pasado desapercibida hasta la fecha por la crítica, dando lugar a pocos o escasos estudios centrados en su persona o en su poesía¹. Si la intención es la de situar cronológica y espacialmente a este autor, es necesario profundizar en la poesía de cancionero del siglo XV, en la que debemos apoyarnos para analizar así su doble faceta como hombre de armas y letras, cualidades enormemente valoradas en la corte del rey Juan II de Castilla.

El catálogo de Brian Dutton (1990-1991) me ha permitido identificar sus textos conservados que, aunque exigüos, no dejan de suscitar cierto interés. A pesar de la escasez de su obra, fue muy citado y requerido como juez poético por otros autores, hecho que atestigua, sin duda, su fama y reconocimiento en la corte castellana². La situación de encontrar poca información relativa a este autor y su limitada producción literaria dificultó, en un primer momento, el análisis del trabajo que se llevó a cabo así como el rastreo de posibles escollos, datos e informaciones que pudiesen ayudarnos a identificarlo.

La importancia del linaje de los Herrera se remonta a los inicios de la dinastía Trastámara³. Con el paso de los años y gracias al favor de los distintos monarcas reinantes, este linaje fue recompensado con variados y considerables señoríos que no solo fueron adquiridos a través de su servicio en la corte, sino también

o Este trabajo se inserta en las tareas conducentes a la finalización de mi Tesis Doctoral en curso, así como en el seno del grupo de investigación e-Lite de la Universidad de Vigo y del proyecto “Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del *Cancionero de Baena*: escritura y reescrituras”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, código FFI2015-64107-P, cuyo IP es el director de mi tesis, el Dr. Antonio Chas Aguión.

1 El perfil biográfico y literario de este autor fue abordado en un estudio previo que formó parte de mi Trabajo Fin de Grado y que puede consultarse con el título de *Pero García de Herrera, mariscal de Castilla y poeta de cancionero: estudio y edición*. En este trabajo me aproximo y profundizo en la figura de García de Herrera desde un punto de vista filológico analizando su obra poética e identificándolo dentro de la gran floresta poética que conforma el gran número de vates presentes en las páginas del *Cancionero de Baena*.

2 Este aspecto nos hace teorizar sobre la posibilidad de que su obra poética haya sido más extensa de lo que ha llegado a nuestros días, es decir, que hubiese más composiciones que las únicas dos obras que poseemos y que, por causas de diversa naturaleza, no se hayan conservado ni tengamos noticias de que su obra haya podido ser más prolífica.

3 Las primeras noticias sobre este linaje las encontramos en Esteban Ferrera, uno de los doscientos caballeros heredados para la repoblación de Andalucía en el siglo XIII (Sánchez Saus, 1991, p. 375).

gracias a las uniones matrimoniales con diferentes familias castellanas de reconocido prestigio.

Una de ellas fue la familia Monroy, que estableció relaciones con el linaje Herrera y ayudaría a engrandecer el patrimonio de ambas estirpes con una unión más que ventajosa. En concreto, hablamos de Hernán Pérez de Monroy, que tuvo dos hijas con Inés Rodríguez. Su primogénita, Estefanía Fernández de Monroy, heredó el mayorazgo y se casó en 1370 en segundas nupcias con García González de Herrera, mariscal de Castilla y uno de los miembros principales de la nobleza trastamarista (Ávila Seoane, 2004, p. 139). Sabemos que las relaciones de vasallaje que mantenía desde una edad muy temprana este caballero con el hermano del monarca imperante, Enrique II, le proporcionarían un casamiento beneficioso, el ascenso a mariscal y la tenencia de los señoríos de Valverde de la Vera, Monroy y Talaván, a los que aspiraba a través del anteriormente citado enlace (Franco Silva, 1986, pp. 364-365).

El volumen de información sobre este integrante del linaje Herrera, que fue tan bien considerado dentro del entramado de relaciones nobiliarias en la corte gracias a su cercanía con Sancho de Alburquerque y con Fernando de Antequera, ha confundido a la crítica en alguno de sus estudios puesto que existen problemas de homonimia con respecto a los distintos integrantes de su estirpe. Además, muchos de ellos desempeñaron el cargo de mariscal de Castilla y ello da lugar a un desconcierto plausible pero no menos interesante. También es relevante el caso de confusión entre García de Pedraza, Pedro Núñez de Herrera y Pero García de Herrera. López Drusetta (2015) ha esclarecido, en su reciente estudio sobre la identificación del poeta García de Pedraza, la relación entre estos tres hombres por la tenencia y disposición de sus propiedades que plantean la pregunta sobre quién y en qué período han sido regentes de los señoríos de Pedraza de la Sierra y de Ampudia, en la provincia de Palencia.

García González de Herrera es, en realidad, tío de nuestro poeta, Pero García de Herrera, que ocupó su puesto como mariscal tras su muerte⁴. Este hecho atestigua el lazo que existía entre los hombres de la familia y la vida política y militar que acompañaban a los reyes Trastámara, a los que servirían hasta el día de su fallecimiento, acrecentando la proximidad y cercanía de García de Herrera al entramado cortesano (Argote de Molina, 1991, p. 585).

Como decimos, Pero García de Herrera fue mariscal de la guardia del rey⁵ y señor de Ampudia (lugar de la provincia de Palencia). Asimismo, fue hijo del también mariscal Hernán García de Herrera e Inés de Rojas. Tuvo un hermano, Diego Gómez de Sandoval, que le acompañaría en su andanza militar y su carrera política a lo largo de la primera mitad del siglo XV (Dutton y González Cuenca, 1993, p. 686).

Este caballero vivió en la época dorada de los cortesanos que habitaron la corte del rey Juan II de Castilla, resultó un hombre de valorada deferencia dado su reconocimiento como árbitro en las contiendas literarias de la época o a su proyección militar dentro de las filas trastamaristas. Su puesto como mariscal de Castilla simulaba el antiguo oficio de jefe de las caballerizas, que imitaba en demasía el cargo adquirido de la Administración franca y germana en la que primaban oficios como el de “maestrала”, “camarero”, “copero” o el de “mariscal” (García de Valdeavellano, 1977, p. 488).

4 Hablamos del mariscal García González de Herrera; su hermano, Hernán García de Herrera es el padre de nuestro poeta que ocupó el cargo de mariscal sucediendo así a su tío (Franco Silva, 1988, pp. 183-186).

5 Para el análisis de la relevancia de los diferentes cargos de la casa real en la Castilla de finales de la Edad Media ha de consultarse Ladero Quesada (1998) y Salazar y Acha (2000).

En el reino de Castilla, el papel de mariscal sucedió a lo largo de los años al original de alférez, tanto en la comunidad castellana como en el reino de Navarra:

En Castilla, al crear Juan I la dignidad de “Condestable”, el oficio de “Alférez” perdió importancia hasta quedar reducido a la condición de abanderado del monarca (“alférez del pendón real”) y, en el Reino navarro, fue sustituido en el siglo XIV por el de “Mariscal”, cargo al que correspondía el mando del ejército.

García de Valdeavellano, 1977, pp. 484-490

El cargo original de alférez debía ocuparse por un hombre de buen linaje, con la responsabilidad de guiar al ejército real cuando el monarca no asistía a la batalla y con el compromiso de velar por la defensa del reino y los intereses regios; condiciones todas ellas mantenidas posteriormente al cambiar el puesto por el de mariscal, las cuales Pero García de Herrera cumplía a la perfección. Este, como mariscal de Castilla, se encontraba entre la más alta graduación en las antiguas milicias europeas, se le entendía adjunto inmediato y auxiliar de campo del anteriormente citado condestable de Castilla, que en aquel momento era Álvaro de Luna, noble castellano y valido del rey Juan II (Perea Rodríguez, 2009, p. 244).

Retratado por Pérez de Guzmán como un buen caballero, proveniente de un linaje antiguo e importante, sitúa su muerte en la provincia de León, a la edad de setenta años (Pérez de Guzmán, 1998, pp. 124-125). Este dato nos aporta la confianza de afirmar que participó en todas las batallas y conflictos bélicos que recoge Menéndez Pidal en su *Historia de España* (1935-1969).

Al servicio del rey Juan II de Castilla entre los años 1410 y 1454, son numerosas las ocasiones en las que atestiguamos la obediencia y la fidelidad de Pero García de Herrera hacia el monarca. La primera alusión de todas no se refiere a su faceta como poeta en la corte, sino a su presencia en un consejo de gobierno en el que se encontraban muchos de los partidarios del duque de Peñafiel, el que sería el rey Juan II de Aragón, padre de Fernando El Católico, y sucesor de Alfonso V (Menéndez Pidal, 1935-1969, p. 79). La causa de este concilio radicaba en la participación del infante Enrique de Aragón, hijo de Fernando de Antequera, en la toma del Palacio Real de Tordesillas en 1420, propiedad del rey Juan II de Castilla. Enrique, cegado por la ambición, se opuso al rey declarando que no estaba a la altura del cargo que regía y con este atrevimiento se originaron las guerras civiles en el reinado del monarca.

También tomó parte en el llamado Pacto de la Torre de Arciel, negociación oficial entre Alfonso V de Aragón, hijo de Fernando de Antequera y Leonor de Alburquerque, y Juan II de Castilla, hijo de Enrique III El Doliente y Catalina de Lancáster. El pacto estribaba en las malas relaciones entre los dos monarcas, ya que Alfonso V acusaba al condestable Álvaro de Luna de usurpar el poder del gobierno y, a su primo, Juan II de Castilla, de invalidar la influencia de sus hermanos, los infantes de Aragón, que velaban por los intereses de su monarca en el reino castellano (Menéndez Pidal, 1935-1969, pp. 94-95).

De la interminable guerra civil entre el bando formado por el condestable Luna y la pequeña nobleza y el bando formado por los infantes de Aragón, estos últimos apoyados por Alfonso V, surge el enfrentamiento entre los infantes y provoca que la influencia de Aragón en Castilla se sumerja en un estado de decadencia. Con la sentencia de prisión del infante Enrique de Aragón y despojado, a su vez, de su riqueza y señoríos, se inician las negociaciones por su libertad y Alfonso V amenaza con entrar en Castilla si no se le libera y se le devuelven sus bienes. No es hasta el tratado de Arciel, en septiembre de 1425, que el infante Enrique recobra la libertad y sus señoríos. Fue, precisamente, el mariscal Pero García de Herrera quien recibió al reo en el castillo de Mora y posteriormente lo trasladó a Tarazona (Zaragoza), hasta llegar así a su destino, a la corte de Alfonso V (Menéndez Pidal, 1935-1969, p. 96).

Al consultar la obra ya clásica de Argote de Molina (1991) encontramos abundante información acerca del linaje de Herrera y el señorío de Monroy⁶. Además, proporciona también algunos datos sobre Pero García de Herrera y su participación en la conquista de Antequera, en la que se le describe como un valeroso caballero al frente de las tropas castellanas (Argote de Molina, 1991, p. 584)⁷. Se casó con la primogénita y sucesora de la casa de Ayala, María de Ayala, hija de Hernán Pérez de Ayala (merino de Guipúzcoa) y María Sarmiento, hija de don Fradique Sarmiento, maestre de Santiago (Argote de Molina, 1866, p. 162). Con este dato podemos atestiguar su relación con una de las familias más importantes de Castilla, los Ayala.

Podemos presumir, debido a la confusión existente entre los diferentes mariscales del linaje Herrera y las dudas que suscitan la variedad de fechas manejadas, que Pero García de Herrera podría haber comenzado su andanza militar y política al servicio de Enrique III y proseguir en el reinado de Juan II. Es a partir de 1410 cuando tenemos constancia de sus obligaciones como mariscal, coincidiendo con la regencia de la reina Catalina de Lancaster y Fernando de Antequera, que posteriormente nombrarían rey a Juan II en 1419 y al que García de Herrera serviría durante toda su vida hasta la muerte del monarca en 1454.

Así, pues, y por méritos propios, el linaje Herrera se ganó un lugar de privilegio en la corte castellana. Los servicios prestados y los mandatos en los que participaron les proporcionarían cargos de reconocimiento y el vincularse con algunas de las familias más influyentes de la época, además de ganar distintos territorios y señoríos que se heredarían de padre a hijo perpetuando su buen nombre y legado.

Llama poderosamente la atención su doble faceta como hombre de armas y letras, pues puso su vida al servicio del rey Juan II y, además, cultivó la vía cortesana presente en la corte dejando por escrito dos composiciones que, aunque exiguas, no dejan de tener su atractivo. No solo estuvo presente en algunas de las contiendas más importantes, sino que el propio Juan Alfonso de Baena quiso recoger por escrito dos de sus composiciones literarias⁸, demostrando la habilidad que poseía dentro del panorama cancioneril.

Esta notable faceta literaria estuvo presente tanto a través de sus textos como en sus relaciones con otros hombres de la corte, como Alfonso Álvarez de Villasandino, Pérez de Guzmán, Fernán Manuel de Lando o el mismísimo Juan Alfonso de Baena, entre otros.

En esta etapa de la vida de nuestro autor, la corte del rey Juan II se fraccionó por distintos motivos políticos y sociales: por un lado, se acrecentaba la discordia política encarnada en la reanudación de la guerra contra Granada (1410), el fracaso del golpe de Tordesillas o las divergencias ideológicas entre los nobles del reino y el valido del rey, Álvaro de Luna; por otro lado, el apogeo cultural que parecía florecer en la corte de los Trastámara se acentuaba con el abandono definitivo de la lengua gallega como vehículo de expresión literaria y la consolidación del castellano para la lírica amorosa y los géneros de preguntas y respuestas (Perea, 2009, p. 195)⁹.

6 Los estudios que más ampliamente han tratado el linaje y señorío de Monroy han relacionado directa e íntimamente a esta familia castellana con el linaje Herrera (Franco Silva, 198, p. 363). Para ahondar en esta relación consúltese el corpus documental del Fondo de Frías de la Sección Nobleza y del fondo de Osuna de la misma sección, con lo que se podría constatar que, en 1309, Fernando IV, hijo de Sancho IV de Castilla y María de Molina, le entregan a Hernán Pérez de Monroy un territorio para que pueda fundar allí un señorío, en las tierras de Palencia. La concesión de este derecho se transmitía por juro de heredad y con vínculo de mayorazgo (Ávila Seoane, 2004, p. 133).

7 También se comenta su intervención en las distintas guerras que el infante Fernando tuvo contra los moros y en la coronación del rey de Aragón en el año 1412 (Argote de Molina, 1866, p. 584).

8 Es necesario remarcar la probabilidad de que su producción poética pudo ser más extensa y variada del reducido número de composiciones que ha llegado hasta nuestros días.

9 Un buen ejemplo de esta perspectiva tradicional en torno al círculo literario de la corte de Juan II puede verse Puymaigre (1873).

Es irrefutable que este tipo de sucesos tuvieron que marcar las letras y las composiciones de los poetas presentes en la corte castellana y que, sin duda, la presencia de Pero García de Herrera en el *Cancionero de Baena* está subordinada al círculo de relaciones que mantuvo en esa corte en la que participaba activamente junto a otros hombres de armas y poetas como él y que vivieron de cerca todos aquellos acontecimientos. Todos ellos tejen un entramado de relaciones literarias que constatan no solo una constante actividad poética, sino que ofrecen datos acerca de la relevancia que tuvieron autores cuya fama no coincide con la que gozaron entre sus contemporáneos. Precisamente, uno de estos casos corresponde a Pero García de Herrera.

En lo que se refiere a los textos de su autoría conservados, son dos y ambos surgen como respuesta a composiciones previas¹⁰:

ID 1551, "Señor, hanme dicho que allá en Alimaña"

Es un texto de respuesta que Pero García de Herrera hace a un emplazamiento poético compuesto por Juan Alfonso de Baena (ID 1550), originado, a su vez, tras una disputa poética sostenida entre el propio Baena y los mariscales de Navarra, Íñigo de Estúñiga, y de Castilla, nuestro poeta. Tanto el emplazamiento de Baena como la respuesta de Pero García de Herrera están compuestas en la misma forma métrica, de acuerdo a la técnica de la imitación de los consonantes en la poesía dialogada, aspecto que revestía considerable dificultad técnica (Chas Aguión, 2001).

ID 1693, "A todos ponéis espanto"

Esta es una respuesta en desagravio del menosprecio que un poeta anterior, Fernand Pérez de Guzmán, hace previamente a la reina María de Aragón, esposa de Juan II, al considerarla inferior a la dama de la que está enamorado y a la que alaba. En este caso, la respuesta de nuestro mariscal censura los versos de Pérez de Guzmán, por mentirosos, y restituye la superioridad del monarca. Al igual que en la ocasión anterior, la respuesta de García de Herrera sigue la misma forma métrica que el texto que la ha originado, con la consiguiente dificultad técnica que supone.

Además de los textos que Pero García de Herrera compone y que han llegado a nosotros, también es citado por otros poetas. En concreto, Alfonso Álvarez de Villasandino es el autor que más veces le cita en sus escritos, pues es posible comprobar hasta cinco menciones en los textos ID1236, ID1300, ID1330, ID1340 y ID1343. García de Herrera siempre es aludido como juez para resolver diferentes discusiones poéticas de Villasandino, citándolo al lado de otros renombrados poetas, como Ferrán Manuel de Lando, Diego López de Estúñiga o Álvaro de Cañizares, todos ellos autores de considerable prestigio literario en la corte de Juan II (Álvarez Ledo, 2012; Chas Aguión, 2013). Hay que tener en cuenta que Villasandino es el "enlace generacional entre la lírica que ocupa cronológicamente el reinado de los cuatro primeros monarcas de la dinastía Trastámara" (Perea, 2009, p. 235) y uno de los nombres de más fama en los inicios de la poesía de cancionero.

También se refiere a él Juan Alfonso de Baena, poeta por excelencia del siglo XV, secretario del rey Juan II y, precisamente, el hombre que organiza el cancionero que lleva su nombre. Censura, junto a Alfonso Álvarez de Villasandino, la actitud de ciertos mariscales en algunas de sus composiciones, a la vez que mantiene una correspondencia literaria con hombres como el condestable Álvaro de Luna (ID1547, pp. 172-173) quejándose de dichos mariscales, o con Pero López de Ayala, aposentador de Juan II de Castilla (ID1549, pp. 685-686). Baena recrimina ante Álvaro de Luna la actitud altiva, el menosprecio hacia su persona y la aparente deslealtad de los mariscales en sus tratos con el poeta, aludiendo expresamente a

10 Tomo las claves proporcionadas por Dutton (1990-1991).

los tres mariscales, adjuntos inmediatos del condestable Luna, entre los que presumiblemente figura Pero García de Herrera.

En el poema en el que nombra a Pedro López de Ayala, Juan Alfonso de Baena pide humildemente la participación del aposentador del rey para redimir una disputa entre él y los mariscales. Al ser una poesía dialogada, las composiciones derivan progresivamente en un enfrentamiento abierto y directo en el que, llegado un determinado momento, se alude a un juez y se le pide testimonio sobre la verdad de uno o de otro. Se busca como juez a determinados caballeros y hombres del rey que reúnan unas cualidades significativas y comunes: los varones que ofician de jueces en estas disputas deben ser hombres nobles de buena educación, caballeros de confianza del rey en el entorno cortesano y, por supuesto, desarrollar la actividad literaria de poeta. Es un llamamiento hacia una persona determinada, en este caso los mariscales de Castilla, para que den razón sobre un tema en particular y se presenten ante un juez que ha de dictar sentencia.

Por otra parte, también es mencionado por Fernán Manuel de Lando, otro de esos autores que comenzaron su actividad militar y literaria en el reinado de Enrique III, pero que despuntaron con su sucesor, Juan II. Hijo de Juan de Lando, alcaide de los alcázares de Sevilla, y de Juana Peraza, estuvo presente en la coronación de Fernando de Antequera en 1414, y dentro del círculo cortesano de la corte castellana se le consideró un poeta culto y fino, con un repertorio poético inclinado hacia los temas políticos y sociales predominantes en la época¹¹. La composición que nos interesa de su extensa producción es aquella en la que elabora un listado de todos los hombres y caballeros distinguidos (ID 0536) -incluyendo también a nuestro mariscal- que asistieron al torneo realizado por la reina Catalina de Lancaster en honor del nacimiento del heredero y futuro rey de Castilla, Juan II (Álvarez Ledo, 2012, p. 262).

Las únicas composiciones de las que podemos extraer alguna información acerca de los mariscales se han analizado de mano de estos tres autores, que en sus textos han mencionado y juzgado la actitud de los mariscales de Castilla.

Conforme a lo expuesto anteriormente, hemos situado e investigado la figura de Pero García de Herrera como hombre de armas y letras. Esta figura castellana, tan poco estudiada, representa el poder militar y político al lado de otros miembros del entorno más inmediato del joven Juan II de Castilla, como Álvaro de Cañizares y Diego López de Estúñiga, que también dejaron su producción poética como legado, pues sus aportaciones a la lírica han sido recogidas en distintos cancioneros, como el *Cancionero de Baena* o el *Cancionero de Palacio*.

Como personaje histórico, el estudio de su linaje cobra una gran importancia, puesto que, si bien hay escasa información sobre su persona, no sucede así respecto a su genealogía, debido a la cercanía de sus integrantes con la corte de los Trastámara desde el inicio mismo de dicho linaje, con el rey Enrique II. La participación tanto de García de Herrera como de su padre y de otros miembros de su familia en diferentes campañas militares, así como los éxitos cosechados a lo largo de los años, fueron recompensados con favores y privilegios, al mismo tiempo que muestran a nuestro poeta como un hombre criado en contacto con el entorno real, donde no solo se formaría en la actividad militar, sino también en el mundo de las letras, como correspondía al perfecto cortesano de la época.

No cabe duda de que, aunque la producción poética de García de Herrera es más bien escasa, el legado conservado es mucho menor de lo que el respeto y el reconocimiento mostrado por el propio Baena y otros poetas de renombre parecen indicar. Aunque su producción solo se conserve en la copia del *Cancionero de Baena*, el hecho de participar en series literarias, de haber sido requerido como juez para arbitrar discusiones poéticas, así como haber sido citado por alguno de los poetas más importantes y de

¹¹ Para más información véase la obra de Sandra Álvarez Ledo (2012, pp. 11-13).

más reconocimiento en su momento, favorece la hipótesis de que su maestría literaria era bien conocida y de que, quizá, su obra podría haber sido más amplia de lo que los textos conservados nos permiten afirmar en la actualidad.

En conclusión, el estudio del quehacer lírico de Pero García de Herrera nos ha permitido situar cronológica y espacialmente a un poeta que hasta ahora había pasado inadvertido, dada su escasa producción, pero que denota un ágil y experimentado dominio de esta poesía, también llamada cortesana, por ser este el ámbito en el que se creaba y difundía. Su individualización permite aclarar la estrecha relación entre armas y letras en el entorno de Juan II de Castilla y, con ello, un mejor conocimiento de una de las más importantes antologías de poesía del siglo XV, el *Cancionero de Baena*.

Bibliografía

- Álvarez Ledo, S. (2012) *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Argote de Molina, G. (1991) *La nobleza de Andalucía*. Jaén: Riquelme y Vargas Ediciones.
- Ávila Seoane, N., (2004) “Monroyes, Botes y Almaraces: tres señoríos tempranos en el concejo de Plasencia”. En *la España Medieval*, 27, pp. 131-163.
- Carriazo y Arroquia, J. (Ed.) (1982) *Crónica de Juan II de Castilla*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Chas Aguión, A. (2001) *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- Chas Aguión, A. (2013) “Álvaro de Cañizares, poeta de cancionero”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(5), pp. 523-538.
- Dutton, B. (Ed.) (1990-1991) *Cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*. Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV.
- Dutton, B. y J. González Cuenca (Eds.) (1993) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- López Drusetta, L. (2015) “Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero”. *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, pp. 847-860.
- Franco Silva, A. (1986) “La hacienda de un noble castellano a comienzos del siglo XV”. En *La España Medieval*, V, pp. 361-380.
- Franco Silva, A. (1988) “El mariscal García de Herrera y el Marino D. Pero Niño, conde de Buelna. Ascenso y fin de dos linajes de la nobleza nueva de Castilla”. *Historia, Instituciones, Documentos*, 15, pp. 181-216.
- García de Valdeavellano, L. (1977) *Curso de historia de las instituciones españoles: de los orígenes al final de la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ladero Quesada, M. Á. (1998) “La casa real en la baja Edad Media”. *Historia, Instituciones, Documentos*, 25, pp. 327-350.
- Lora Serrano, G. (1986-1987) “Nobleza y monarquía bajo los primeros Trastámaras: el ascenso de Diego López de Estúñiga”, *Ifigea*, 3-4, pp. 73-108.
- Menéndez Pidal, R. (1935-1969) *Historia de España: Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Perea Rodríguez, O. (2009) *La época del Cancionero de Baena: Los Trastámara y sus poetas*. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- Pérez de Guzmán, F. (1998) *Generaciones y semblanzas*. Madrid: Cátedra.
- Puymaigre, Le Conte de (1873) *La cour litteraire de Don Juan II, roi de Castilla*. París: Librairie A. Franck.
- Salazar y Acha, J. (2000) *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Sánchez Saus, R. (1991) *Linajes sevillanos medievales*. Sevilla, Guadalquivir.



Las modalidades del debate en la tradición lírica medieval

Tania Vázquez García
(Universidade de Santiago de Compostela)

tania.vazquez.garcia@gmail.com

Resumen: El análisis de la *tenson* y el *partimen* ha sido generalmente relegado en los estudios literarios a aproximaciones simplistas e imprecisas en las que las comparaciones entre tradiciones han estado ausentes. No obstante, el seguimiento y la continuación con la que contaron a partir de la lírica occitana en otras tradiciones (francesa, gallego-portuguesa, italiana y castellana) son factores indicativos del éxito de estas composiciones fuera del ámbito en el que se gestaron y de la recurrencia que los autores hacían a cada una de ellas en todas las áreas literarias mencionadas.

En nuestro trabajo realizamos una comparativa formal y temática de algunas composiciones dialogadas cuyo tema persiste en varios de los dominios literarios estudiados, ya sea con las mismas características o con pequeños cambios que enriquecen la variedad conceptual de las modalidades disputativas de la lírica medieval románica. Nuestra propuesta revela que las modalidades dialogadas fueron cultivadas de forma semejante en tradiciones diferentes.

Palabras clave: géneros dialogados, lírica medieval, *partimen*, relación intertextual, *tenson*

Resumo: A análise da *tenson* e o *partimen* foi xeralmente relegada nos estudos literarios a aproximacións simplistas e imprecisas nas que as comparacións entre tradicións estiveron ausentes. Non obstante, o seguimento e a continuación coa que contaron a partir da lírica occitana noutras tradicións (francesa, galego-portuguesa, italiana e castelá) son factores indicativos do éxito destas composicións fóra do ámbito no que se xestaron e da recorrencia que os autores facían a cada unha delas en todas as áreas literarias mencionadas.

No noso traballo realizamos unha comparativa formal e temática dalgunhas composicións dialogadas cuxo tema persiste en varios dos dominios literarios estudados, xa sexa coas mesmas características ou con pequenos cambios que enriquecen a variedade conceptual das modalidades disputativas da lírica medieval románica. A nosa proposta revela que as modalidades dialogadas foron cultivadas de forma semellante en tradicións diferentes.

Palabras chave: xéneros dialogados, lírica medieval, *partimen*, relación intertextual, *tenson*

Abstract: The analysis of the *tenson* and the *partimen* has generally been forgotten in the literary studies which are simplistic and imprecise approximations since the comparisons between traditions have been absent. Nevertheless, the follow-up and the continuation which was explained from the Occitan lyric in other traditions (French, Galician-Portuguese, Italian and Spanish) not only, are they indicative factors of the success of these compositions out of the field in which they were born, but also, they were the recurrence that the authors did to each one of them in all the literary areas mentioned.

In our project, we have made a formal and thematic comparative of some dialogued compositions whose essay persists in several of the literary commands already studied, either with the same characteristics or with small changes that enrich the conceptual variety of the modalities disputativas of the romance medieval lyric. Our purposal shows that both of dialogued modalities were composed in a very similar way in different traditions.

Keywords: debate poetry, medieval lyric, *partimen*, intertextual relationship, *tenson*

Tradicionalmente, los estudios literarios han olvidado la caracterización de los géneros dialogados de la lírica románica medieval, pues solo representan un 8% del total de composiciones conservadas en el área occitana (Corral, 2013, pp. 43-44) y un 1,96% de las gallego-portuguesas. En este sentido, aún no existe una definición unánimemente aceptada de cada una de las modalidades disputativas más importantes: la *tenson* y el *partimen*. Sin embargo, ambas tipologías han contado con continuación, fuera de la tradición trovadoresca, en los sonetos dialogados italianos y en las preguntas y respuestas castellanas¹. La escasa atención con la que contaron estos géneros en los estudios literarios ha soslayado las comparaciones a nivel formal y conceptual entre las distintas tradiciones líricas románicas que nos permiten observar la existencia de características formales y temáticas que serán compartidas por una serie de composiciones de las distintas tradiciones estudiadas. Para la realización de este estudio contrastivo partimos de las *Artes poéticas* occitanas y de otros tratados retóricos, como el *Arte de Trovar* gallego-portugués.

1. Antecedentes y caracterización genérica

Los orígenes de los géneros dialogados han ocupado un lugar especial en los estudios filológicos. La identificación de los antecedentes directos o indirectos que coadyuvieron o incitaron el nacimiento de esta tradición literaria ha preocupado a la crítica. Ahora bien, creemos que no es un único factor el responsable de su nacimiento, sino varios, entre los que ocupan un lugar señalado el *conflictus* medieval (Jones, 1974, pp. 67-73, Schmidt 1993)² o el gusto de la época por la *disputatio* escolástica. Ambas tipologías hunden sus raíces en un folclore arcaico local o extranjero que se constata en la conservación de muestras de contiendas poéticas en distintas civilizaciones desde la antigüedad (Bec, 2000, pp. 11-15).

El rasgo principal que generalmente se aduce para distinguir las dos modalidades es precisamente la presentación de la pregunta inicial, que puede tener una solución abierta en la *tenson* o bien estar destinada a resolver una cuestión dilemática con sólo dos opciones referentes, mayoritariamente, a la casuística amorosa en el *partimen* o *jeu-parti* en francés. Debemos tener en cuenta que en las modalidades estudiadas

¹ La antología que compila un mayor número de debates representativos de casi todos los dominios lingüísticos y que tenemos siempre en cuenta es el manual de Bec (2000). En el conjunto textual occitano tomamos como corpus de referencia a Harvey y Paterson (2010), siempre que es posible, y lo completamos con la antología de Riquer (1975). La escuela francesa es analizada a partir de Långfors (1926) y de la selección realizada por Rosenberg y Tischler (1995) que nos permite ejemplificar el género de la *tenson* que el célebre y antiguo corpus de *partimens* de la lírica *d'oil* no incluye. La tradición italiana se examina a partir del corpus de Contini (1960), mientras que en la castellana hemos seleccionado como referente la edición de Dutton y González (1993).

² Las composiciones que prueban la interferencia entre el *conflictus* y la *tenson* se encuentran en Jones (1974, pp. 68-9). En cambio, Jeanroy (1890, p. 462) apunta la independencia de la *tenson*.

el iniciador de la contienda busca demostrar la superioridad dialéctica sobre su contendiente, por lo que no está obligado a defender la postura que considera más acertada, sino aquella en la que podrá demostrar mayor habilidad artística haciendo uso de idéntico metro y rima que el autor que abre la disputa. A diferencia de las *tensons*, en la tornada de los *partimens* es frecuente la presencia de un juez o varios que deben concluir el debate. Los personajes que desempeñan esta función pueden ser damas de gran valía o varones de un noble status social a los que se les brinda un reconocimiento público por ser considerados autorizados para determinar cuál de los dos interlocutores defendió mejor su opinión atendiendo a las reglas del género³.

Actualmente, la diferenciación entre la *tenson* y el *partimen* aún es una cuestión debatida y para la que no hay un acuerdo unánime entre los investigadores, pues la complejidad que supone la distinción genérica entre la *tenson* y el *partimen* divide a los estudiosos en dos corrientes enfrentadas. Mientras algunos autores defienden que ambas modalidades deben entenderse como géneros bien diferenciados, basándose en la cuestión alternativa inicial⁴, otros investigadores como Zenker y sus seguidores Soltau y Pagès llegaron a acuñar la denominación de “*tensons avec partimens*” para poner de manifiesto que el *partimen* es una desviación de la *tenson* (Jones, 1974, p. 7)⁵. Los investigadores que consideran que el *partimen* no debería reconocerse como un género literario de la misma importancia que la *tenson* se apoyan en su inexistencia en la tradición literaria desde sus orígenes y en su datación tardía, pues no hay ejemplos de esta modalidad hasta los últimos años del s. XII. Los *partimens* más antiguos conservados parecen ser la composición *Jauseme, quel vos es[t] semblant* (PC 178.1) (ca. 1186), del conde de Bretaña y de Gaucelm Faidit, y de la misma época Tostemps, *si vos sabetz d'amor* de Folquet de Marselha y Raimon de Miraval (apodado como “*Tostemps*”)⁶. En cambio, la datación de las primeras *tensons* conocidas: *Amics Marchabrun, car digam* (PC 451.5)⁷ de Marcabru y Uc de Catola y *Car vey fenir a tot la dice* (PC 112.1)⁸ (Jeanroy, 1973, p. 251) de Cercamon

3 Aunque en la mayoría de estudios sobre los géneros dialogados se menciona la posibilidad de que aparezca un juez como personaje capaz de discernir cuál de los dos trovadores compuso mejor, debemos reconocer que existe una predilección por el nombramiento de personajes femeninos que desempeñan esta función en la lírica occitana (Vilariño, 1993, p. 554), mientras que en lírica francesa y en el *Cancionero de Baena* se confirma una preferencia por los árbitros masculinos. Sin embargo, su intervención real en las composiciones es muy escasa, pues sólo se constatan cuatro en la lírica *d'òc*, ninguna en la *d'òil* (Giunta, 2002, p. 235) y una en el *Cancionero de Baena*.

4 Véase al respecto: Meyer (1871), Jeanroy (1890), Jones (1974, p. 8), Riquer (1975, p. 67-68), Lavis (1991), Lorenzo (1993), Corral (2012).

5 La misma idea fue defendida por Bec (2000, p. 19) y Anglade, que sigue a Zenker al defender que la distinción entre *tenson* y *partimen* responde a un artificio retórico desarrollado en un género único: la *tenson*, a veces denominada como *partimen*, “renvoyant à l'alternative éventuellement proposée, ou à l'une des thèses en compétition” (Billy, 1999, p. 46). Los textos que pueden adscribirse a este género son numéricamente inferiores al de las *tensons*, excepto en la lírica occitana y francesa, donde el cultivo de los *partimens* y *jeux-partis* es más importante. Aun así, la denominación más usual y genérica empleada para referirse al debate entre trovadores en todas las tradiciones fue “*tenson*” hasta finales del s. XIII. Este hecho aparece constatado por las rúbricas que los manuscritos presentan para designar las *tensons*, pues en A, az, B e IK, la etiqueta fue “*tenso*”, mientras que *partimen* sólo aparecerá en el s. XIV en C, E, L (Jones, 1974, p. 8). Esta misma tendencia se advierte en los propios *partimens* que pueden aparecer denominados bien como *tensons* (“*vencut seres de la tenso*”, PC 8.1, v. 8) o con ambas formas (“*novel partiment vos vuell far / [...] que pega es vostra tensos*”, PC 140.1b, vv. 2, 20).

6 Con todo, Jeanroy (1890, p. 302) señala que el nacimiento del *partimen* podría situarse en el norte de Francia, basándose en la datación de *Gasse, par droit me respondez* (Långfors, n° II) de Gace Brulé y G. de Bretagne, que sería anterior a los *partimens* occitanos más antiguos conservados. También serían importantes la práctica dialéctica de las universidades, así como la redacción en el área septentrional del *De Amore*, de A. Capellanus, en el que se discuten cuestiones análogas a las de los *partimens* (Jeanroy, 1973, p. 260-261).

y Guillelmi habría que adelantarlas alrededor de medio siglo. Con todo, aunque la modalidad del *partimen* fue cultivada, sobre todo, por juglares y poetas tardíos como Guiraut Riquier alcanza una gran profusión en su cultivo.

Los problemas de clasificación y determinación están causados también por la ausencia en los tratados poéticos de definiciones genéricas precisas y por su redacción en una época tardía, en un momento en el que la tradición ya había entrado en declive. El tratado poético que documenta la tipología por primera vez son las *Leys d'Amors* (s. XIV). Hay que tener en cuenta, asimismo, que la finalidad que perseguían los tratados poéticos occitanos era fundamentalmente práctica, pues son guías especialmente concebidas para aquellos trovadores que desearan componer en esa lengua a partir de la extensión del prestigio de la lírica occitana. Por lo tanto, no deberíamos justificar la ausencia del género del *partimen* basándonos exclusivamente en estas preceptivas poéticas, pues a diferencia del *tornejamen*, modalidad genérica dialógica caracterizada por la discusión entre más de dos personajes, cuya denominación sólo aparece en las rúbricas y nunca en las obras en verso, el término “partimen” aparece referido en las composiciones haciendo alusión al acto de discutir o a la pieza entera (Véase PC 140.1b, v. 2; PC 451.1, v. 49).

Las características de la *tenso* y el *partimen* han sido conocidas por otras áreas literarias como resultado de los desplazamientos de los trovadores por distintas cortes. Muestra de ello es el relevo con el que contaron, fuera del área en la que se gestaron, en otras tradiciones (francesa, gallego-portuguesa) y la continuidad que experimentaron en las áreas italiana y castellana entre las que se constata una intertextualidad lingüística, temática y formal. Una prueba del contacto de los autores de distintas áreas son los *contrafacta* entre composiciones occitanas y francesas, así como debates bilingües, entre los que hay que mencionar el enfrentamiento dialéctico *Domna, tant vos ai preiada* (Riquer, n° 159), de una dama genovesa y Raimbaut de Vaqueiras, trovador de origen italiano que compone en occitano. Al mismo tiempo, podemos encontrar la *tenso* bilingüe *Sinner, ... us vein quer* (21,1⁹), de Arnaut Catalan y Afonso X.

2. La performance

La *performance*, o puesta en escena de las composiciones cantadas, era particularmente característica e importante en la tradición trovadoresca¹⁰ de los géneros dialogados. A pesar de que se postuló la improvisación de estos textos durante la contienda poética (Jeanroy, 1969, pp. 49-50), justificada por la simplicidad que presenta el discurso (Gally, 2004, pp. 67-79), algunas características de las composiciones nos hacen pensar que debieron ser elaborados de mutuo acuerdo por parte de los contendientes. En este sentido inciden la estricta correspondencia entre texto y música, la recurrencia a rimas de combinación difícil e incluso la complejidad de la *argumentatio*¹¹. Otra posibilidad alternativa podría haber sido la

7 Hay que tener en cuenta que, a pesar de ser esta la idea mayoritariamente defendida, Kölher cataloga esta composición como *partimen* (Shapiro, 1981, p. 289) y Jeanroy (1973, p. 251) como un esbozo del *jeu-parti*.

8 A pesar de ser identificada por algunos autores como la *tenso* más antigua, presenta algunos problemas de filiación con el género. Advuértase la alternancia de los contendientes dentro de una misma estrofa. Rossi (2009, p. 196) la considera una *tenso*.

9 Los textos del dominio gallego-portugués son citados siguiendo los códigos numéricos de la *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB2).

10 Sobre la *performance* trovadoresca véanse Jones (1974, pp. 62-66) y Rieger (1997a y 1997b).

propuesta de un reto por parte de un trovador a otro, presente o ausente, buscando una confrontación dialéctica en un nuevo encuentro, de tal forma que contaría con cierto tiempo para pensar la respuesta. Aunque también se ha presentado la hipótesis de la autoría única de estas composiciones basándose en un texto tardío de Peire Guilhem, *En [a]quel son que'm play ni que m'ajensa* (PC 322a.1), siguiendo a Jones (1974, p. 66) consideramos que el posible empleo de esta práctica de finales del s. XIII no había contado con vigencia en la época de esplendor de la escuela trovadoresca.

3. Caracterización formal

El esquema formal más frecuente en las áreas occitana y francesa, donde el cultivo del *partimen* y del *jeu-parti*, respectivamente, es superior al de la *tenson* es el de seis coblas isomorfas seguidas de dos tornadas que alternan las voces de los dos trovadores que participan en la contienda. La paridad del número de estrofas y tornadas, así como la recuperación del esquema métrico y rítmico fijado en la primera coble y caracterizado, mayoritariamente, por las *coblas doblas* o *unissonans* tiene como finalidad que los dos interlocutores tengan las mismas oportunidades de defensa. Por lo tanto, en numerosas ocasiones, la alteración de este esquema estructural en los *partimens* y *jeux-partis* debe relacionarse con problemas de transmisión textual, mientras que en las *tensons* la variedad formal es mucho más amplia, pues dan acogida a versos de medidas diversas y estructuras estróficas muy diferentes.

En la lírica gallego-portuguesa el esquema más frecuente en las tradiciones líricas anteriores sólo aparece en uno de los *partimens* conservados (véase *Pedr'Amigo, quer'ora ua ren*, 64,22). En el resto del corpus, la modalidad más empleada es la de cuatro *coblas doblas* seguidas de dos *findas* de tres versos que recuperan la rima de las estrofas precedentes¹². A diferencia de las composiciones occitanas y francesas en las que la variedad del número de versos por estrofa era muy amplio¹³ en este corpus se advierte una mayor regularidad formal, ya que la mayoría de las composiciones conservadas emplean la estrofa de siete versos y el verso decasílabo.

Frente a la lírica trovadoresca, las modalidades disputativas de las tradiciones italiana y castellana suponen una diferencia notable, pues, en vez de alternar las estrofas según los contendientes, se manifiestan en composiciones distintas, en los sonetos dialogados o en las preguntas y respuestas de esquemas y metros diversos. De esta forma, las réplicas y contrarréplicas se suceden como textos independientes y no como estrofas sucesivas, pudiendo componerse varias contestaciones a un mismo texto por parte de diferentes autores. El resultado final es un intercambio dialogado que, en los textos más antiguos, podía concluir también con la sentencia de un juez. Al igual que en las tradiciones propiamente trovadorescas, se continúa valorando la búsqueda de la identidad formal, pero de forma menos acusada.

En la lírica italiana, se conservan debates que no recuperan necesariamente el metro y la rima del soneto

¹¹ Los investigadores que sostienen esta hipótesis defienden el posible intercambio de las coblas que constituirían las *tensons* (Jones, 1974, p. 18) o bien la reunión previa de los coautores para preparar la pieza que, una vez terminada, cantarían en una reunión literaria (Långfors, 1926, p. VIII).

¹² Véanse los textos 9,14; 81,8; 85,11; 101,5.

¹³ En el corpus occitano la variabilidad del número de versos por estrofa oscila entre los cuatro (PC 451.1) y los quince versos (PC 140.1c), mientras que en el francés se observa una oscilación entre los seis y los catorce, siendo más frecuentes las coblas que presentan ocho o diez versos (Gally, 2004, p. 59).

que inicia la contienda, mostrando una mayor variabilidad¹⁴. Estas obras se interpretan entonces como piezas más o menos independientes, incluso en varias ocasiones transmitidas por manuscritos diferentes.

Por su parte, en la tradición castellana, a pesar de que existía la tendencia a la selección basada en los “consonantes”, parece que Baena no considera una falta de habilidad artística su carencia, pues encontramos rúbricas como “bien fecha” o “bien fundada” en algunas de las composiciones que alteran la continuidad de la contienda con idéntico metro y rima¹⁵. Este cambio de concepción de la composición viene determinado por la evolución que experimentaron los géneros dialogados, de tal forma que la rígida medición de sílabas y la estricta correspondencia entre texto y música (característica de las primeras tradiciones e indispensable en la ejecución cantada) se sustituye ahora por la lectura¹⁶ con una distribución acentual muy marcada en el área castellana que se ajusta a un esquema preestablecido de antemano por hemistiquios en la primera combra¹⁷. Atendiendo a la configuración métrico-estrófica en las preguntas y respuestas existe una preferencia por los versos octosílabos, seguidos de los de arte mayor. Estos textos están compuestos por un número indeterminado de estrofas, de modo que pueden presentar *finida* y tomar esquemas y metros diversos, entre los que destaca el *decir*.

4. Caracterización conceptual

En el estudio temático de las composiciones dialogadas podemos advertir que la gran diversidad conceptual referente al amor presente en el área occitana se continúa en la francesa, áreas en las que la reflexión sobre algún aspecto del estricto código cortés fue mayoritaria. No obstante, en la tradición francesa, al igual que en la castellana, la búsqueda de la complicidad del interlocutor a partir de la *captatio benevolentiae* y el ensalzamiento de su destreza y habilidad versificatoria cobran una importancia más destacada. En el área gallego-portuguesa, sin embargo, la sátira literaria y personal ocupan un lugar preponderante en la composición dialéctica. Generalmente, son textos elaborados por un trovador que pretende dejar en evidencia a un juglar que desea iniciarse en el arte de la composición, restringida originariamente a personas de condición social superior. Para ilustrar la intertextualidad temática y conceptual seleccionamos una serie de composiciones cuyo tema ha contado con continuidad en diferentes tradiciones literarias.

4.1. El objeto de deseo del trovador dentro del código cortés es siempre una dama descrita como poseedora de todas las virtudes en grado máximo y aquella que no tiene parangón. Sin embargo, en la composición occitana *De las serors d'En Guiran* (PC 459.1) y en la gallego-portuguesa *Vi eu donas encelado* (135,3) se constata una originalidad temática a este respecto, pues se debate sobre la selección de la mujer de mayor *pretz* entre dos muy virtuosas y se destaca la incapacidad del iniciador de la contienda para discernir cuál de ellas es mejor.

¹⁴ Santangelo (1928, p. 1) opina, en cambio, que “è noto che nelle meno antiche tenzoni di sonetti del sec. XIII, e in quelle del XIV, è frequentissima, si può dire obbligatoria, la ripetizione, nei sonetti di risposta, di tutte le rime dei sonetti-proposta”.

¹⁵ Las variaciones advertidas pueden afectar al número de estrofas, a las rimas empleadas y a su disposición en las estrofas de respuesta en relación con la pregunta y la réplica.

¹⁶ Véase a este respecto: “amos a dos, señores, / leed su alta requēsta”, ID 1501, vv. 5-6.

¹⁷ Véase el prólogo del *Cancionero de Baena*: “y medir por sus pies y pausas, y por sus consonantes y sílabas y acentos” (Serrano, 2000, p. XXV).

- 4.2. En relación con el tipo de encuentro con la amada, el trovador puede reflexionar sobre la preferencia de disfrutar de la compañía de la dama en “camisa” durante el día, o bien en el lecho durante la noche. Esta disyuntiva está presente en la composición occitana *N'Albert, chauçes la cal mais [vos] plairia* (PC 436.2) entre Simon y Albert, en la que se debate la preferencia de tener por el día a una dama vestida dentro de un palacio o bien la posibilidad de abrazarla desnuda apasionadamente todas las noches en una habitación oscura. La misma cuestión es recuperada en la composición francesa *Sire, ne me celez mie* (Långfors, n° V) y en la pregunta que formula Alfonso de Baena a Álvaro Cañizares en la tradición castellana:

¿Quál gentil ombre farié mejor guisa:
quien su amiga toviere en camisa,
o toda desnuda en cuerpo muy lisa?
ID 1542, vv. 17-19

En el texto francés se constata una contraposición entre los dos espacios tópicos del encuentro de los enamorados: la *chambra* (fr. “lez”) y el *vergier* (fr. “biau pré”), *locus amoenus* por excelencia, donde el enamorado podría disfrutar de la sonrisa de su dama y de los abrazos. Esta duda viene motivada por la gran importancia que desde la tradición clásica autores como Ovidio le habían conferido al sentido de la vista (véase, por ejemplo, la explicación sobre la naturaleza y la gradación de Andreas Capellanus en *De Amore*). Los autores retados en todas las tradiciones mencionadas parecen tener bastante clara su decisión: todos se decantan por el encuentro íntimo y nocturno con la dama.

- 4.3. Al mismo tiempo que asistimos a debates gozosos entre trovadores, el amor podía ser también para ellos un motivo de lamento y dolor si no obtenían la correspondencia amorosa deseada. Este hecho puede originar composiciones dialogadas referentes a si el amor produce mayor bien que mal o viceversa, como observamos en el *jeu-parti* *Adan, d'amour vous demant* (Långfors, n° CX)¹⁸. En este texto, el segundo poeta, Adam de la Halle, toma una postura negativa en relación con el amor, posiblemente de amante desengañado, semejante a la que Marcabru, trovador de la primera generación, había defendido en la *tenson* con Uc Catola *Amics Marchabrun, car digam* (PC 451.1)¹⁹. El servicio leal que algunos amantes les profesan a sus damas y la ausencia de correspondencia amorosa los conduce a un profundo sufrimiento que comparten en algunos debates. El participante retado en los textos *Colins Musés, je me plaing d'une amor* (Rosenberg, n° 185) y *Robert, j'ains dame jolie* (Långfors, n° XX) le propone a los iniciadores de la contienda el abandono de la mujer cantada. Esta decisión, aparentemente sencilla, rompería con la regla de fidelidad propuesta por el código cortés, que tiene su origen en la *traslatio* de conceptos y de vocabulario propios del sistema feudal.
- 4.4. Otra propuesta dilemática curiosa, que está motivada por el declive de la poesía trovadoresca y por su necesidad de renovación, es el tema de la muerte de la dama. A pesar de que la reflexión sobre este motivo ya estaba presente en los *planhs* occitanos, su presencia en las composiciones de la *fin'amors* era poco frecuente: ¿qué debe hacer el poeta ante la defunción de la amada, morir o seguir viviendo y amar a otra mujer? A modo de ilustración, podemos citar el debate occitano *Uns amics et un'amia* (PC 236.12), de Guillem de la Tor y Sordel²⁰, cuyo tema se recupera en la *tenson* gallego-portuguesa *Vaasco Martiiz, pois vós trabalhades* (9,14):

¹⁸ Sobre esta composición, véase Vernay (1999).

¹⁹ Para el tema de la *fals'amor* en la obra de Marcabru, véase Harvey (1996).

²⁰ Véase, al respecto de esta composición, Corral (2016).

Vasco Martiiz, pois vós trabalhades
e trabalhastes de trobar d' amor,
do que agora, par Nostro Senhor,
quero saber de vós que mi o digades;
dizedemio, ca ben vos estara:
pois vos esta por que talhastes ja
morreo, por Deus, ¿por quen trobades?

9,14, vv. 1-7

4.5. Además de los ataques satíricos referentes a la capacidad compositiva de la lírica gallego-portuguesa ya mencionados, observamos otros semejantes en el resto de áreas literarias en los que se critica el exceso de elaboración que complica la inteligibilidad del mensaje. En este sentido, Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh discuten el *trobar clus* o el *trobar leu*²¹, esto es, la forma de componer difícil y oscura frente a un estilo fácil. El primer trovador toma partido por la mayor elaboración con el fin de que sus composiciones sean valoradas por la gente instruida, mientras que el segundo es partidario del mensaje sencillo, ligero y humilde que pudiese ser comprendido por el público con facilidad. De igual forma, en *Voi, ch'avete mutata la mainera* (Contini, n° XIX^a)²² Bonagiunta ataca a Guido Guinizzelli, como representante de los *stilnovistas*, por cambiar el estilo de la lírica amorosa²³ introduciendo un excesivo intelectualismo y demasiadas referencias filosóficas que no eran del agrado de los autores más tradicionalistas que acusaban el carácter oscuro y de difícil comprensión de sus textos (véase “contant'è iscura, vostra parlatura”, Contini, n° XIX^a, v. 11). En la poesía cancioneril el enfrentamiento de dos escuelas poéticas opuestas también ha estado presente en la pregunta *Ferrant Manuel, amigo e señor* (ID 1391) en la que Villasandino, defensor del estilo de la poesía amorosa heredada de los trovadores, ataca a Lando de forma muy directa (“alguno se piensa ser grant doctor / que en toda su vida non es bachiller”, ID 1391, vv. 29-30), pues en sus textos se observa una tendencia hacia la simplificación formal y la erudición²⁴. En esta composición los reproches de Villasandino a Lando están motivados, al igual que en la intervención anterior de Bonagiunta, por la osadía mostrada al haber introducido cambios en los textos de temática amorosa que ya contaban con un código poético bien establecido:

Aquí fue fallida la regla de amor,
que quien a Amor sirve cortés deve ser
assí en dezir como en fazer;
quien onra cobdiçia ser deve onrador.

ID 1391, vv. 5-8

4.6. Cambiando completamente de temática, encontramos discusiones más prosaicas y próximas a la vida diaria, por ejemplo, las reclamaciones de salario que un juglar le hace a su señor acusando su mezquindad. En el texto *De vos mi rancur, compaire* (PC 189.2) Granet denuncia su situación económica

21 Para más información véase Girolamo (1981).

22 Véanse Rea (2003) y Borsa (2004).

23 Véase “Voi, ch'avete mutata la mainera / de li plagenti ditti de l'amore / de la forma dell'esser là dov'era, / per avansare ogn'altro trovatore”, vv. 1-4.

24 Compárese con “só maravillado cómo preposistes / sin lay e sin deslay, sin cor, sin discor, / sin doble, manzobre senzillo o menor, / sin encadenado, dexas o prender, / que arte común devezes creer / que non tiene en sí saber nin valor”, ID 1391, vv. 11-16

y amenaza a Bertran d'Alamano con desvelar costumbres propias que lo molestarán, mientras aquel lamenta haberlo aceptado como juglar:

De vos mi rancur, compaire
Em Bertram, qe non faiz be:
qe·us ai servit ses cor vaire
e nul profaiz no me·n ve.
E si no·m volez ben faire,
eu dirai de vol tal re
qe·us enoiera·n, so cre:
car sai trop de vostr'afaire.

PC 189.2, vv. 1-8

Una situación semejante se observa en la composición gallego-portuguesa *Muito te vejo, Lourenço, queixar* (70,33), en la que Lourenço es atacado por quejarse de la paga del trovador Johan Garcia de Guilhade:

Muito te vejo, Lourenço, queixar
pola cevada e polo beber,
que to non mando dar a teu prazer;
mais eu to quero fazer melhorar,
pois que t' agora citolar oí
e cantar: mando que to den assi
ben como o tu sabes merecer.

70,33, vv. 1-8

Sin embargo, la motivación de este texto es diferente. Debemos señalar que en la *tenson* occitana prima la sátira personal del trovador, mientras que en la *tenson* gallego-portuguesa predomina la censura del juglar que desea iniciarse en el arte de la composición que originariamente había estado restringida a autores de un estatus social superior, como se observa asimismo en las *tensons* *Lourenço jogar, ás mui gran sabor* (70,28) y *Lourenço, soías tu guarecer* (75,10).

En conclusión, la *tenson* y el *partimen* fueron dos géneros dialogados que presentan características distintivas que se conservan más allá de la lírica occitana en la que se gestaron en otras tradiciones trovadorescas (francesa y gallego-portuguesa), así como en los sonetos dialogados italianos y en las preguntas y respuestas castellanas. Analizando la continuidad temática y formal (a veces, con leves diferencias) entre varias composiciones dialogadas de áreas líricas diferentes, constatamos la persistencia genérica de las modalidades estudiadas. Sin embargo, en la evolución de los géneros dialogados se observa, así mismo, un cambio importante en la elaboración de las obras y en el auditorio al que están dirigidas, pues la estricta correspondencia entre texto y música, característica de las tradiciones trovadorescas e indispensable en la puesta en escena entre dos contendientes, evoluciona hacia el texto sin música destinado a la lectura en las áreas italiana y castellana.

Bibliografía

- Bec, P. (Ed.) (2000) *La joute poétique: de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*. Paris: Les Belles Lettres.
- Billy, D. (1999) "Le nombre dans la tenson des troubadours". *Anticomoderno*, 4, pp. 45-53.
- Borsa, P. (2004) "*Foll'è chi crede sol veder lo vero*: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli". En F. Brugnolo y G. Peron (Eds.) *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento* (pp. 171-188). Padova: Il Poligrafo.
- Brea, M. (dir.) *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB2)*. CRPIH. Disponible en: <http://bit.ly/IpVi9Ay> [Consulta: 23.03.2016].
- Corral, E. (2012) "La tradición del *partimen* gallego-portugués y la lírica románica". *Revista de Literatura Medieval*, XXIV, pp. 41-62.
- Corral E. (2013) "A dialéctica do trobar na lírica románica medieval, con especial atención á lírica galego-portuguesa". En M. Brea, E. Corral y M. Pousada (Eds.) *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media* (pp. 39-53). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Corral E. (2016) "Le debat *Uns amics et un'amia*, de Guilhem de la Tor et Sordel dans la tradition des troubadours". *Revue des Langues Romanes*, 121 (1) [en prensa].
- Contini, G. (Ed.). (1960) *Poeti del Duecento*. Milano: Riccardo Ricciardi.
- Dutton, B., González, J. (Eds.) (1993) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- Gally, M. (2004) *Parler d'amour au puy d'Arras: lyrique en jeu*. Orléans: Paradigme.
- Girolamo, C. di. (1981) "*Trobar clus e trobar leu*". *Medioevo Romanzo*, VIII, pp. 11-35.
- Giunta, Cl. (2002) *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*. Bologna: Il Mulino.
- Harvey, R. (1996) "Marcabru et la *fals'amor*". *Revue des Langues Romanes*, 100, pp. 49-79.
- Harvey, R., Paterson, L. (Eds.) (2010) *The troubadour tensos and partimens*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Jeanroy, A. (1890) "La tenson provençale". *Annales du Midi*, 2, 281-304, pp. 441-462.
- Jeanroy, A. (1969) *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*. Paris: Honoré Champion.
- Jeanroy, A. (1973) "Les genres dialogués: tenson, partimen, coblas". En *La poésie lyrique des troubadours* (vol. II, pp. 247-281). Genève: Slatkine.
- Jones, D. J. (1974) *La tenson provençale*. Genève: Slatkine.
- Långfors, A. (Ed.) (1926) *Recueil général des jeux-partis français*. Paris: Édouard Champion.
- Lavis, G. (1991) "Le jeu parti français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession". *Medioevo Romanzo*, 16, pp. 21-128.
- Lorenzo, P. (1993) "*Partimen*". En *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa* (pp. 512-513). Lisboa: Caminho.
- Meyer, P. (1871) *Les derniers troubadours de la Provence*. Paris: Librairie A. Franck.

- Rea, R. (2003) “*Avete fatto como la lumera* (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizzelli)”. *Critica del testo*, VI (3), pp. 933-958.
- Rieger, D. (1997a) “Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadouresque. Quelques réflexions sur la philologie provençale de demain”. En *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge* (pp. 31-44). Paris: Honoré Champion.
- Rieger, D. (1997b) “*Chantar et faire*. Remarques sur le problème de l'improvisation chez les troubadours”. En *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge* (pp. 45-58). Paris: Honoré Champion.
- Riquer, M. de (Ed.) (1975). *Los trovadores*. Barcelona: Planeta.
- Rosenberg, S. N., Tischler H. (Eds.). (1995) *Chansons des trouvères*. Paris: Librairie Générale Française.
- Rossi, L. (Ed.) (2009) *Cercamon. Oeuvre poétique*. Paris: Honoré Champion.
- Santangelo, S. (1928) *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*. Genève: Olschki.
- Serrano, J. L. (Ed.) (2000) *Antología del ‘Cancionero de Baena’*. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- Shapiro, M. (1981) “*Tenson et partimen: la tenson fictive*”. En A. Várvaro (Ed.) *Atti XIV CILFR* (vol. 5, pp. 287-301). Naples: J. Benjamins - Gaetano Macchiaroli.
- Schmidt, P. G. (1993) “*I conflictus*”. En G. Cavallo et al. (Eds.) *Lo spazio letterario del Medioevo* (vol. I, t. II, pp. 157-169). Roma: Salerno.
- Vernay, Ph. (1999) “*Jehan, d’amour je vous demant: quelques considérations sur le jeu-parti français*”. En M. Pedroni y A. Stäuble (Eds.) *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini* (pp. 189-201). Ravenna: Longo.
- Vilariño, A. (1993) “Concepto del “Amor Cortés” en el joc partit”. En M. Brea (Ed.) *O Cantar dos trovadores* (pp. 551-567). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.



Pioneras y literatura en la Residencia de Señoritas

María Curros Ferro

(Universidad Complutense de Madrid / Universidad de Granada)

mcurros@ucm.es

Resumen: Con este trabajo se pretende investigar el gran proyecto femenino del siglo pasado, la Residencia de Señoritas y, por supuesto, la labor de María de Maeztu, su directora. Parece conveniente acercarse a este centro para analizarlo y estudiarlo porque, aunque surgió hace más de un siglo –en Madrid–, es todavía un enigma. Lo que no sucede, en cambio, con su homóloga masculina, la Residencia de Estudiantes. El fomento del acceso de las mujeres españolas a la universidad era una de las principales labores de la mencionada Residencia pero no la única puesto que importantes figuras españolas del siglo XX la habitaron. El centro, era, además, espacio de conferenciantes y, en él, se fomentaba continuamente la ampliación de su biblioteca con el fin de que las residentes se aficionasen a la lectura. Por allí pasaron –algunos en repetidas ocasiones– miembros de la Generación del 98 pero también de la Generación del 27. El espacio, evidentemente, no se ofrecía solamente a varones. Lo transitaron, como no podía ser de otro modo, las pioneras españolas y extranjeras: María Goyri, Victoria Ocampo, Zenobia Camprubí, Gabriela Mistral, Clara Campoamor... En definitiva, la Residencia de Señoritas era un lugar en donde se daba cabida a diversas y variadas actividades literarias y formativas como recitales poéticos, conferencias o conciertos, entre otros. De hecho, grandes mujeres de la política del momento tampoco dejaron de aportar su granito de arena a las actividades culturales que allí se desarrollaron.

Palabras clave: residencia de señoritas, residencia de estudiantes, María de Maeztu, pioneras

Resumo: O propósito desta investigación é o seguinte: dar a coñecer e analizar o crucial traballo que se desenvolveu a comezos do século pasado na Residencia de Señoritas. En xeral, ten sido moito máis estudado o equivalente masculino –a Residencia de Estudiantes– porque alí estiveron aloxados grandes intelectuais: Dalí, Lorca ou Buñuel. De xeito semellante aconteceu na feminina mais, en comparación coa súa homóloga, pouco se ten tratado e iso que xa vai aló máis de un século dende a súa creación. Se nos achegamos á Residencia de Señoritas faise fundamental o estudo da súa directora, a vitoriana María de Maeztu e, obviamente, das mulleres pioneiras que, coma ela, a fixeron posible. Polo centro citado transitaban en numerosas ocasións membros das Xeracións do 98 e do 27 españolas mais tamén, como quedou dito, grandes precursoras como María Goyri, Victoria Ocampo, Zenobia Camprubí, Gabriela Mistral, Clara Campoamor... Ademais de ofrecer aloxamento, a Residencia de Señoritas era un lugar no que a miúdo se organizaban conferencias para as residentes, unhas públicas, outras privadas, pero tamén recitais poéticos ou presentacións de obras inéditas, coma *Poeta en Nueva York* de Lorca.

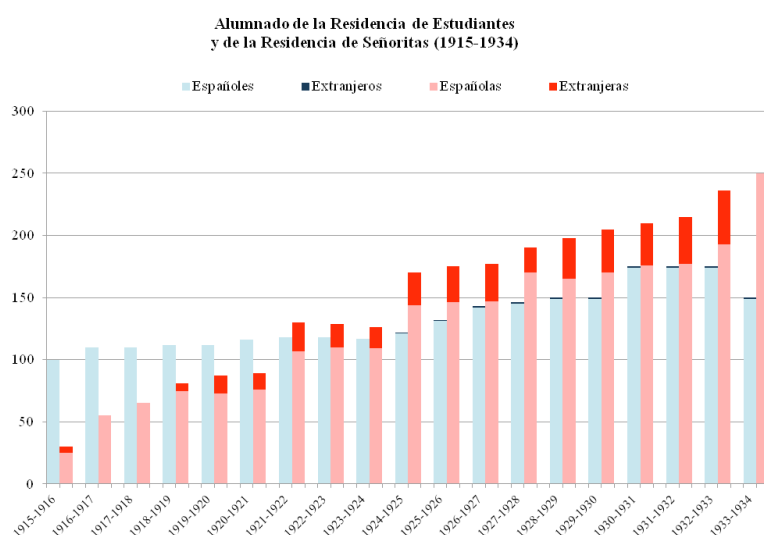
Palabras chave: residencia de señoritas, residencia de estudiantes, María de Maeztu, mulleres pioneiras

Abstract: This paper has just an objective: make the labour of the Residencia de Señoritas public. This school was a place of residence for women in Madrid at the beginning of the 20th century. In general, it is known his equivalent for male called the Residence de Estudiantes because Dalí, Lorca or Buñuel were there. If we want to know more about this female Residence we must talk about María de Maeztu Whitney, her headmistress. The main reason because this Residencia was created is encouragement of women to university. But the Residencia was a residence to live in as well as place for lectures and it has a very big and incredible library too. The headmistress and the teachers brought up the pupils and called for many hours of study. Therefore, the library was the most visited part of the Residencia. In addition, members of Spanish Generación del 98 and Generación del 27 gave conferences there but innovating women too. Some of these ladies were Spanish and some came from abroad, such as María Goyri, Victoria Ocampo, Zenobia Camprubí, Gabriela Mistral, Clara Campoamor... To sum up, the Residencia de Señoritas was a residence hall where different cultural activities had place, not only lecturers, even concerts of music and poetry readings.

Keywords: residencia de señoritas, residencia de estudiantes, María de Maeztu, innovating women

Hace poco más de cien años que se ponía en funcionamiento el centro que había de cambiar el rumbo de muchas mujeres españolas: la Residencia de Señoritas. El sentido de las vidas de las pioneras iba a dar un giro de 180 grados. Es de sobra conocida su homóloga masculina, la Residencia de Estudiantes, –todavía hoy en funcionamiento, aunque mixta– pues en ella residieron, entre otros, Lorca, Dalí o Buñuel, pero no así la femenina. El llamado siglo de plata español es famoso gracias a los citados pero no podemos olvidar a tantos otros como Juan Ramón Jiménez, los hermanos Antonio y Manuel Machado, Unamuno, Ortega y Gasset o Azorín; sin embargo, ¿quién conoce la obra de Victoria Kent, Clara Campoamor, Zenobia Camprubí, María Goyri o María de Maeztu? El citado centro femenino, la Residencia o Grupo de Señoritas, que estuvo en funcionamiento desde su creación en octubre de 1915 hasta comienzos de la guerra civil, es decir, el verano de 1936, era un centro que proporcionaba alojamiento a las mujeres que se desplazaban a la capital del Estado para formarse. Como ha quedado señalado en las *Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios*, la Residencia de Señoritas era un centro destinado a mujeres mayores de dieciséis años que hacían en Madrid sus estudios. A diferencia de la Residencia de Estudiantes, que empezó a funcionar en 1910 con diecisiete plazas, la de Señoritas se puso en funcionamiento en octubre de 1915 para treinta inquilinas (*Memoria* 1914 y 1915, pp. 301-302) de las que cinco eran extranjeras (*Memoria* 1914 y 1915, p. 302).

He un gráfico en este trabajo que da buena cuenta de las plazas ofertadas los siguientes cursos para ambos centros:



Fuente: *Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*

Para un estudio sobre la institución mencionada se hace inevitable analizar y conocer la figura de María de Maeztu Whitney, pero ¿quién fue esta maestra, pedagoga, traductora y Doctora Honoris Causa por el Smith College de Northampton, Massachusetts? (Magallón Portolés 2007, p. 38) Pues nada menos que la directora de la citada Residencia y la persona que más se preocupó por mejorar la vida y la formación de las mujeres en el siglo XX en España. En palabras de Carmen de Zulueta –quién conoció a nuestra heroína por ser hija de un coetáneo y amigo de ésta, Luis de Zulueta–, la pedagoga alavesa “es una figura muy importante en la historia de la educación en España y, especialmente, en la de la educación de la mujer. En este campo es tal vez la figura más importante hasta el presente. Es justo, pues, que se conozca su vida y quede constancia de sus esfuerzos, sus realizaciones y hasta sus debilidades humanas” (1984, p. 201).

Desde bien temprano, María de Maeztu fue consciente del atraso de España por lo que se propuso europeizarse. Y esa europeización –por la que también abogaba Ortega y Gasset a pesar de que había sido tantas veces discutida por los miembros de la Generación del 98– la lleva al extranjero. El cómo y el cuándo se explicarán a continuación. A principios del siglo XX eran muchos los intelectuales que respaldaban el cambio y la reforma del país a través del sistema educativo pues, además de que contaba con serios problemas y lagunas, la tasa de analfabetismo era tremendamente alta, sobre todo en el ámbito rural y en las mujeres. El estado de la cuestión llevó a Giner de los Ríos y a la Institución Libre de Enseñanza a crear un organismo cuya finalidad principal fuese formar investigadores en Europa. La citada entidad no era otra que la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) que, fundamentalmente, respaldaría la mudanza y acondicionamiento del sistema educativo a los nuevos tiempos. De este modo, la Junta se creó –María de Maeztu sería miembro algún tiempo después– por Real Decreto del 11 de enero de 1907 siendo su Presidente Santiago Ramón y Cajal. Puesto que España era un país atrasado, la Junta para Ampliación de Estudios decidió enviar al extranjero a investigadores a través de lo que denominaron Patronato de Pensiones o becas de estudios. De este modo, María de Maeztu sale de España rumbo a Londres por vez primera durante el verano de 1908 (Alcalá, Corrales, y López 2009, p. 14) gracias a una de estas pensiones; hará exactamente lo mismo en 1910 aunque esta vez el viaje durará tres meses en los que recorrerá varios países y escuelas de Europa mientras ejerce en numerosas ocasiones de conferenciante (por ejemplo, en Bilbao, Oviedo, el Ateneo de Madrid...).

Su asombro por el atraso de los colegios españoles –comparados con los de la mayoría de los países de Europa– la llevan a la Universidad de Marburgo (la más antigua de las universidades protestantes del mundo) en el curso 1912-1913 pensionada por la Junta para Ampliación de Estudios nuevamente. Si leemos el Archivo de la JAE advertimos que “de 1907 a 1936, fueron 47 las universitarias españolas que eligieron Alemania como destino para completar sus estudios” (Delgado, y Magallón 2014, p. 65) siendo nuestra pedagoga una de ellas. A su vuelta nuestra protagonista traduciría *Religión y humanidad* y *Curso de Pedagogía* de Natorp.

Algún tiempo después, en octubre de 1915, María de Maeztu comienza la dirección de su gran quehacer “al que ella llamaba “Mi obra”” (Lastagaray 2015, p. 16) la Residencia de Señoritas. Su función consistía en proporcionar

alojamiento a las alumnas que iban a estudiar a la Universidad de Madrid o preparaban su ingreso en ella, así como a las que asistían a la Escuela Superior del Magisterio, al Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Normal, la Escuela del Hogar u otros centros de enseñanza; también a otras que privadamente se dedicaban al estudio en bibliotecas, laboratorios, archivos o clínicas.

Magallón 2007, p. 39

María de Maeztu, que conocía bien el funcionamiento y el éxito de la homóloga masculina se puso al frente de este grupo desde el comienzo (*Memoria* 1914 y 1915, p. 300). Por emplear la elegante expresión de tres investigadoras contemporáneas al hablar de la labor del centro, “[l]a flor y nata de la intelectualidad femenina estaba siendo educada” allí (Alcalá et al. 2009, p. 168). Se ha demostrado que la mencionada Residencia:

no sólo permitió que mujeres de fuera de Madrid pudieran ir a esa ciudad a cursar estudios universitarios o de magisterio; además, contribuyó de manera activa a crear una atmósfera fértil a la vez que fomentó en las mujeres jóvenes de la época aspiraciones personales y profesionales. En ella se ofrecían actividades y servicios tales como laboratorios, biblioteca, cursos de idiomas, conferencias y clases complementarias a las que se impartían en la Universidad.

Magallón, 2007, p. 14

A diferencia de la de varones, como se advierte en el gráfico anterior, en la femenina sobresalía y se respiraba un ambiente internacional apenas presente en la masculina. Como sostienen las investigadoras que se acaban de citar, “[l]a presencia temprana de estudiantes extranjeras es una característica esencial [...] porque ocuparon en los periodos de mayor auge cerca de una quinta parte de las plazas disponibles. Eran fundamentalmente estudiantes y profesoras norteamericanas” (Alcalá et al. 2009, p. 142). Ciertamente, mediante una gran serie de acuerdos se había decidido un intercambio de alumnado, de ahí que se registre un cuantioso número de alumnas extranjeras en la Residencia de Señoritas desde el comienzo. Por ejemplo, 5 de las 30 residentes del curso 1915-1916 eran extranjeras que llegaban al centro para estudiar y mejorar sus conocimientos de lengua y literatura española. A partir del curso 1919-1920 el número de extranjeras se verá ampliado: “como consecuencia de las gestiones realizadas en los Centros docentes de los Estados Unidos por el Secretario de la Junta para Ampliación de Estudios –José Castillejo– [...] se acordaron, [...] las bases del intercambio de becarias entre “Smith College” (Northampton, Massachusetts) y la Residencia de señoritas” (*Memoria* 1920 y 1921, p. 96). Asimismo, a partir de 1924 la Residencia de Estudiantes también comienza a recibir un alumno no español –de manera alterna– que provendrá de las universidades inglesas de Oxford y Cambridge.

Además de diferenciarse ambos lugares por sus distintas cifras de alumnado foráneo, conviene señalar que dos antónimos definen ambos centros: rectitud para la de Señoritas y laxitud para la de Estudiantes. María de Maeztu, apodada por sus estudiantes “María la Brava” (Alcalá *et al.*, 2009, p. 135) estaba al cargo de la Femenina mientras que la de varones era liderada por Alberto Jiménez Fraud. La Residencia de Estudiantes, también denominada Residencia o sección Universitaria (Pérez-Villanueva, 2011) reunía y albergaba estudiantes de provincias que se desplazaban a la capital de España a estudiar. Realmente, algunos de ellos –hoy lo sabemos– estudiaban poco. No ocurría así con las inquilinas de la Residencia de Señoritas, puesto que la fuerte normativa al respecto imposibilitaba tal circunstancia. De hecho, las alumnas podían ser expulsadas por malos resultados académicos. Además, las estudiantes eran informadas puntualmente “de la actividad intelectual que realizan otros centros, como conferencias, conciertos, exposiciones, etc” (*Memoria* 1918, p. 255).

Se ha mencionado el año de creación de la Residencia de Señoritas pero todavía no se ha aludido al porqué estricto de su fundación. La firme decisión de ejecutar este proyecto vino determinada por las propias circunstancias personales de su directora, quien afirmó lo siguiente sobre su propia vida:

Me alojaba en una casa de huéspedes de la calle de Carretas, donde pagaba un duro. Pero allí no había manera de estudiar. Voces, riñas, chinches, discusiones y un sinfín de ruidos de la calle me impedían dedicarme al trabajo. Comprendía que no habría muchacha de provincias que se decidiera a estudiar en la Universidad a costa de aquello y se me ocurrió que a las futuras intelectuales había que proporcionarles un hogar limpio, cómodo, cordial...

Pérez-Villanueva 1989, pp. 86-87

María de Maeztu reivindicaba –al igual que el resto de pioneras– que la mujer debe tener las mismas oportunidades culturales que el varón. Esta emprendedora, según Alcalá Cortijo et al. “representa un tipo nuevo de mujer: una mujer dueña de sí misma y de su propia vida, con una actividad profesional y social propia” (2009, p. 129). Podemos decir entonces, sin miedo a exagerar, que a este centro empeñó toda su vida (y así es casi literalmente, puesto que una tercera parte de su vida ejerció de directora de la mencionada Residencia de Señoritas). De acuerdo con Shirley Mangini “su objetivo [refiriéndose al centro que se está abordando en este trabajo], al hilo del éxito cosechado por la Residencia de Estudiantes, era acoger y alojar a jóvenes de provincias que iban a estudiar alguna profesión a la capital” (Caballé 2013, p. 154).

En palabras de las investigadoras Delgado y Magallón parece que “desde 1910, año en que se eliminaron las trabas legales que impedían a las mujeres acceder a las aulas universitarias en condiciones de igualdad con los varones, y hasta que la guerra de 1936 destruyera todo lo avanzado, su incorporación a los estudios universitarios no dejó de crecer” (2014, pp. 62-63). El empuje de las mujeres españolas hacia los estudios fue una de las principales labores de la mencionada Residencia (Caballé 2013, p. 154), pero no la única: algunas extranjeras se alojaron allí para aprender español.

Además, importantes y determinantes figuras españolas del siglo pasado fueron también residentes. Asimismo, contó con grandes profesoras como María Goyri, María Zambrano o Maruja Mallo, que fomentaban continuamente la ampliación de la biblioteca del centro con el fin de que las residentes se aficionasen a la lectura. Igualmente, las alumnas de la Residencia recibían clases prácticas de idiomas, fundamentalmente de francés, inglés y alemán, pero también de literatura –de las últimas se encargó la madrileña María Goyri (*Memoria* 1916 y 1917, p. 254) durante varios cursos–. Aunque sea una desconocida, esta doctora merece atención por ser una adelantada a su tiempo. Se trata de la primera estudiante oficial de Filosofía y Letras de una Universidad española. Además de impartir la asignatura de Literatura en la Residencia de Señoritas de 1916 a 1920 (Alcalá et al. 2009, p. 76) estudió e investigó profusamente la literatura española, especialmente el romancero. Sin embargo, el que sí ha pasado a la historia (probablemente por ser hombre) fue su marido, el filólogo medievalista gallego Ramón Menéndez Pidal.

Muchas grandes mujeres unen sus vidas a la Residencia de Señoritas. Son nuestras precursoras: mujeres que querían desempeñar un oficio y no el ángel del hogar que se suponía debían ser en aquella época. Casos semejantes al de María Goyri encontramos muchos en este período. Por ejemplo, se abordará el de Zenobia Camprubí, que, aunque la denominaban la americanita, era barcelonesa y hablaba perfectamente inglés, con el tiempo conseguiría la nacionalidad norteamericana (Marina, y Rodríguez 2009, p. 43). Lo cierto es que Zenobia que, trabajó durante un tiempo “como voluntaria en la Residencia de Señoritas que dirigía María de Maeztu” (Marina, y Rodríguez 2009, p. 43) acabó “dando clases en las universidades de Maryland y Puerto Rico” (Marina, y Rodríguez 2009, p. 44). Sin duda, al igual que le sucedió a María Goyri, Zenobia será más conocida por su matrimonio que por sus propios logros, pese a que tradujo al poeta de Moguer, su esposo, y al indio Rabindranath Tagore.

Volviendo a la Residencia de Señoritas, debe indicarse que se trató del primer centro creado en España con la finalidad de fomentar la educación superior de las mujeres. En la *Memoria* se explica su nacimiento y función:

Está destinado á las muchachas que sigan sus estudios ó preparen su ingreso en las Facultades universitarias, Escuela Superior del Magisterio, Conservatorio Nacional de Música, Escuela Normal, Escuela del hogar ú otros centros de enseñanza, y á las que privadamente se dediquen al estudio en bibliotecas, laboratorios, archivos, clínicas, etc. Quiere ofrecerles un hogar semejante al que tienen los estudiantes en el grupo universitario”.

Memoria 1916, p. 300

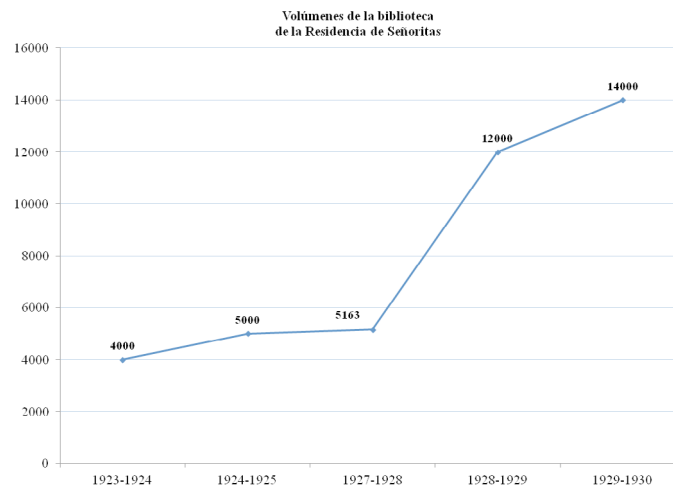
Como afirma Carmen Magallón, “el deseo de estudiar de estas jóvenes les llevó a salir de su casa –y ahí está la experiencia magnífica de la Residencia de Señoritas y el Laboratorio Foster, de Química, en su seno” (Delgado Echeverría 2014, p. 63). Ese es el caso de muchas de las residentes. Además, se sabe que este no el único propósito de la Residencia de Señoritas puesto que, como se ha señalado, grandes mujeres intelectuales se hospedaron allí: Victoria Ocampo, Helene Weyl, María Moliner (en dos ocasiones: en 1923 y en 1925 para cursar el doctorado) y Marie Curie, entre otras muchas. Un gran número de intelectuales pronuncia conferencias en la Residencia de Señoritas: Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Rafael Alberti, Julián Marías, María Zambrano, Victoria Ocampo, Lorca (quien también ensayó en ella) o Unamuno (D’olhaberriague 2013, p. 80).

Durante el año 1917 comienzan a impartirse conferencias y a darse algunos conciertos en el centro (*Memoria*, 1918 y 1919, p. 302); por allí pasaron –algunos en repetidas ocasiones– miembros de la Generación del 98: Azorín, Ramiro de Maeztu o Pío Baroja; pero también de la Generación del 27, como Rafael Alberti o Federico García Lorca –que leyó en tal ocasión su todavía inédito *Poeta en Nueva York*–. El espacio, evidentemente, no se ofrecía solamente a varones. Por aquel lugar transitaban pioneras españolas y extranjeras, como señala Concha D’olhaberriague en su libro de 2013. No se puede olvidar que ocuparon los escenarios de la Residencia de Señoritas los miembros de La Barraca, grupo de teatro del granadino Federico García Lorca, gran amigo de María de Maeztu. Por lo tanto, se observará que la Residencia de Señoritas era un escenario en donde se daba cabida a diversas y variadas actividades literarias y formativas: recitales poéticos, conferencias, conciertos... El éxito rodeaba cada labor que se llevaba a cabo en tal lugar; de hecho, grandes personajes de la política del momento como las diputadas Clara Campoamor o Victoria Kent tampoco dejaron de poner su granito de arena en las actividades culturales de la Residencia. Divulgados por Unión Radio, los discursos y ponencias de la Residencia de Señoritas pretendían atravesar sus muros para agrandar y ampliar la labor social llevada a cabo en el centro.

Según señala Eusebio de Gorbea –esposo de Elena Fortún– en 1926 sobre nuestra protagonista, ésta era “presidenta del Club y directora de la Residencia de señoritas estudiantes, fundadora del Instituto Escuela, inteligencia cumbre entre las inteligencias eminentes (femeninas y masculinas) de España” (Aguilera 2011, p. 68).

Al analizar la biblioteca del centro mediante el estudio de las *Memorias*, nos damos cuenta de que, pese a que “apenas existía al finalizar el año 1915, es hoy, aunque de un tipo muy modesto, uno de los auxilios más eficaces y más solicitados por las alumnas, y el recinto preferido de la casa” (*Memoria* 1918, p. 255). Obsérvese la gráfica siguiente:

Curros Ferro, María (2016) “Pioneras y literatura en la Residencia de Señoritas”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

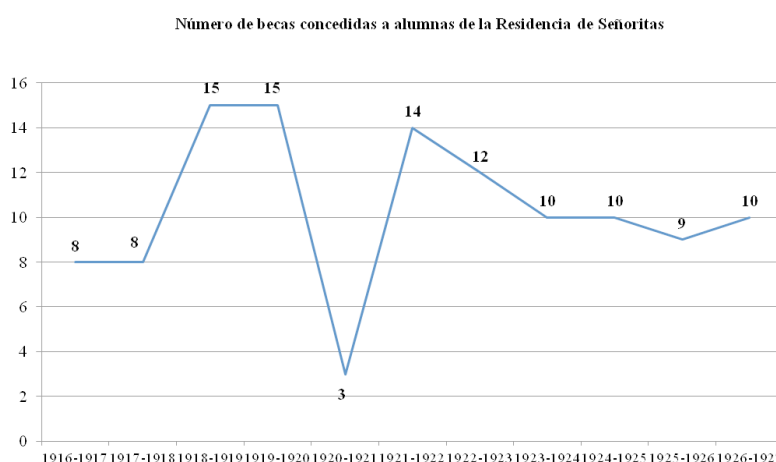


Fuente: *Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*

Se fue incrementando el número de ejemplares, además de que, por razones obvias, se adquirieron libros de literatura inglesa y norteamericana pensando en el alumnado extranjero. Además, es necesario advertir que era “el lugar de trabajo preferido por las alumnas de la Casa” (*Memoria* 1931 y 1932, p. 345) y, además, contaba con un amplio horario de apertura: doce horas, desde las nueve de la mañana hasta las nueve de la noche (*Memoria* 1931 y 1932, p. 345).

Es bien sabido que la Residencia perseguía el acceso de la mujer a los estudios superiores; pues bien, fue precisamente esta motivación la que llevó a la concesión de algunas becas para aquellas estudiantes con pocos recursos siempre que mostrasen “una gran vocación por el estudio” (*Memoria* 1916 y 1917, p. 258). Las primeras becarias las encontramos en el curso 1916-1917 y las últimas en el curso 1927-1928. Este tipo de ayuda fue suprimida porque la Junta para Ampliación de Estudios carecía de haberes para ello. Como reconoce la catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Huelva, Encarnación Lemus, “para tener acceso a la educación en ese mundo hay que ser de clase media, pero no eran las hijas de las grandes familias porque esas no necesitaban trabajar. Son hijas de una élite pero no económica. De hecho, muchas necesitaban becas para ir” (Blanco, 2015). En general, y a cambio de las becas, las alumnas que recibían esta ayuda –rondaba las 75 pesetas mensuales– aceptaban “algún trabajo o función en beneficio de la Residencia” (*Memoria* 1920 y 1921, p. 301).

En el curso 1916-1917 disfrutaron de beca 8 mujeres, como se observa en el siguiente gráfico:



Fuente: *Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*

Dos de las becas de este primer curso fueron las pioneras Matilde Huici y Victoria Kent. La primera, pensionada por la Junta para Ampliación de Estudios, llegó al College de Middlebury (Vermont) en 1923 para impartir clases de lengua española. Además, fue cofundadora de la Asociación de Mujeres Españolas Universitarias con Clara Campoamor en 1928. Afiliada al PSOE desde 1931, fue la única mujer que formó parte de la comisión jurídica asesora del anteproyecto de la Constitución de 1931. Dos años después propuso que las candidaturas de su partido en las elecciones de ese año incluyeran, al menos, un tercio de mujeres. Finalmente su petición no fue tenida en cuenta, pero su defensa de los derechos de las féminas era clara. Antes de partir al exilio escribió en diversos periódicos e intervino en numerosas campañas en pro del sufragio femenino, el divorcio y el acceso a todos los puestos en pie de igualdad con los hombres. Hay que añadir que Victoria Kent fue la primera mujer en intervenir ante un consejo de guerra en España. Se afilió al Partido Republicano Radical Socialista y llegó a ser elegida en 1931 diputada de las Cortes republicanas constituyentes por Madrid. Unos años más tarde, en las elecciones de febrero de 1936, fue elegida diputada por Jaén en las listas de Izquierda Republicana (*Memoria* 1916 y 1917, pp. 257-258).

En el año académico 1917-1918 se concedieron, de nuevo, otras ocho becas, dos de las cuales volvieron a ser para las anteriores y otras dos para otras precursoras: Francisca Bohigas, fundadora y presidenta de Acción Femenina Leonesa (además de ser la única candidata de la CEDA que logró un escaño de diputada en las elecciones de 1933); y Enriqueta Martín quien, habiendo sido becaria en 1920-1921 en el Smith College de Massachusetts, se encargaría a partir de 1930 de la Biblioteca del Instituto Internacional de Boston en Madrid hasta su jubilación en 1960 (*Memoria* 1918 y 1919, pp. 302-303). Durante el curso 1920-1921 solamente fueron tres las agraciadas, siendo una de ellas la estadounidense Cordelia Merrian (en correspondencia de las que otorgan a españolas algunos colleges norteamericanos) (*Memoria* 1920 y 1921, p. 301). Han sido alumnas becarias en el curso 1926-1927 diez mujeres de las cuales conviene destacar a Olimpia Valencia, de nuevo, otra adelantada a su tiempo. Se trata de la primera médica ginecóloga gallega (*Memorias* 1926-1927 y 1927-1928, p. 350). A partir de 1928, como ha quedado señalado, se eliminan las becas por falta de fondos.

Además de todo lo anterior, la Residencia de Señoritas era un escenario en donde se daba cabida a diversas y variadas actividades literarias y formativas: recitales poéticos, conferencias, conciertos... gratuitos (*Memoria* 1918 y 1919, p. 315). Y no podía ser de otro modo dadas las inquietudes de los administradores y de la dirección —no olvidemos que detrás de este proyecto estaban la Institución Libre de Enseñanza y la Junta para Ampliación de Estudios—. Las conferencias, de las cuales unas son públicas y otras quedan reservadas a las alumnas de la casa, empiezan a impartirse en 1917. Las privadas se organizan y dan una vez por semana, siempre los sábados. Todas ellas han estado siempre a cargo de figuras notables de diferentes ámbitos: letras y ciencias. He aquí una lista de los más conocidos y respetados: los pedagogos Manuel Bartolomé Cossío y Luis de Zulueta; o la periodista feminista Isabel Oyarzábal que, con el seudónimo de Beatriz Galindo, denunció la atrasada situación de la mujer en España (una de sus conferencias en el centro llevaba por título: “Aspecto social y económico de la mujer en España”, puesto que la malagueña pedía una educación completa para la mujer, que pudiese votar y trabajar para alcanzar la independencia económica); los médicos Gregorio Marañón y Gustavo Pittaluga; los filósofos: Manuel García Morente, Eugenio D’Ors, José Ortega y Gasset y Xavier Zubiri; los escritores Ramiro de Maeztu, Azorín, Pío Baroja, Ramón del Valle Inclán, Salvador de Madariaga, Pedro Salinas, Rafael Alberti, José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, Victoria Ocampo, Federico García Lorca y Miguel de Unamuno; y procedentes del ámbito de la política, Clara Campoamor (por ejemplo, con la conferencia “La mujer ante el derecho”), Victoria Kent y Claudio Sánchez Albornoz.

Además de ser la sede de las conferencias, no hay que olvidar que la Residencia era una casa de huéspedes; por ejemplo, en el curso 1924-1925 tuvo el honor de alojar a Gabriela Mistral, una de las más altas figuras de la Literatura Universal, la cual durante su estancia dio una conferencia comentando algunas de las poesías de su propia obra literaria. Al año siguiente, sin ir más lejos, se dio una recepción en honor de don Jorge Mitre, director y propietario de *La Nación*, de Buenos Aires, con asistencia del Ministro de Instrucción pública (*Memoria*, 1926-27 y 1927-268, pp. 353-354).

En definitiva, y para terminar, es conveniente señalar que la labor del centro que se ha abordado no sólo permitió que mujeres de fuera de Madrid pudieran ir a esa ciudad a cursar estudios universitarios, de idiomas, de magisterio, de música, de secretariado... sino que, además, contribuyó de manera activa – como se ha mostrado – a crear una atmósfera prolífica fomentando en las mujeres de la época aspiraciones personales y profesionales. Como señaló María Teresa León, estas precursoras querían progresar adelantando el reloj de la sociedad de su tiempo y de su país. Por ello se hace tan necesario valorar las actividades y servicios variados que se ofrecían en la Residencia de Señoritas, puesto que congregaban diversos conocimientos con el fin de proporcionar unos buenos cimientos científicos en las inquilinas del centro. Ha de quedar indicado que dicha institución tuvo también otro papel determinante: allí se decidió la fundación del Lyceum Club Femenino en 1926 (Corrales 2009, p. 27); sin embargo, la reflexión sobre esta sugestiva asociación tendrá que ser desarrollada en otro lugar.

Bibliografía

- Aguilera Sastre, J. (2011). "Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español". *Brocar*, 35, pp. 65-90.
- Alcalá Cortijo, P., Corrales Rodrigáñez, C., y López Giráldez, J. (2009). *Ni tontas, ni locas*. Madrid: FECYT.
- Blanco, L. (2015). "De señoritas a profesionales". Disponible en: <http://bit.ly/1UXCP6m> [Consulta: 05.01.2016]
- Caballé, A. (2013). *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.
- Corrales Rodrigáñez, C. (2009). *Un paseo por Madrid*. Madrid: FECYT.
- Delgado Echeverría, I., y Magallón Portolés, C. (2014). "Científicas españolas en Alemania y alemanas en España en el primer tercio del siglo XX". En G. Beck-Busse, A. Gimber, y S. López-Ríos (Eds.) *Señoritas en Berlín. Fräulein in Madrid: 1918-1939* (pp. 62-76). Berlín: Hentrich & Hentrich.
- D'Olhaberriague, C. (2013). *Vida de María de Maeztu*. Madrid: Eila.
- Lastagaray Rosales, M. J. (2015). *María de Maeztu Whitney. Una vida entre la pedagogía y el feminismo*. Madrid: La Ergástula.
- Magallón Portolés, C. (2007). "El Laboratorio Foster de la Residencia de Señoritas. Las relaciones de la JAE con el International Institute for Girls in Spain, y la formación de las jóvenes científicas españolas". *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LIX, nº 2, julio-diciembre, pp. 37-62.
- Mangini, S. (2006). "El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil". *Asparkia*, 17, pp. 125-140.
- Marina, J. A., y Rodríguez de Castro, M. T. (2009). *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama.
- Memorias correspondientes a los años 1914-1921 de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*. Madrid: 1916-1922
- Memorias correspondientes a los cursos 1922-1934 de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*. Madrid: 1925-1935.
- Pérez-Villanueva Tovar, I. (1989). *La Residencia de Estudiantes: grupos universitario y de señoritas, Madrid, 1910-1936*. Madrid: MEC.
- Pérez-Villanueva Tovar, I. (2011). *La residencia de estudiantes, 1910-1936: grupo universitario y residencia de señoritas*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Zulueta, C. de (1984). *Misioneras, feministas, educadoras. Historia del Instituto Internacional*. Madrid: Castalia



Miguel de Unamuno: autor de la eternidad *nivolesca* en el paratexto de *Amor y pedagogía*

Lidia Sánchez de Las Cuevas
(U Bordeaux Montaigne)

lidia.sanchez.dlc@outlook.com

Resumen: Este trabajo se propone como contribución al estudio del conjunto de la producción paratextual de Miguel de Unamuno, a través del análisis en particular de una parte del paratexto de *Amor y pedagogía*. Esta novela, escrita en 1902, puede ser considerada como la primera *nivola* del autor.

A través de dicho análisis, profundizaremos en el estudio del empleo de las diferentes figuras de Miguel de Unamuno presentes en los prólogos de *Amor y pedagogía*. De este modo, nuestro objetivo es el de explicar que la función de multiplicidad del autor no es otra que la de crear una continuidad eterna, una presencia eterna de su persona y, como veremos, el lector será un elemento indispensable en esta empresa.

De esta manera, este estudio se dividirá en tres partes: la primera tratará sobre los conceptos de *nivola* y de creación literaria en la obra de Unamuno, lo cual nos permitirá preparar el terreno al análisis de los dos prólogos, siendo este análisis la segunda y la tercera parte de este trabajo. Así, en la segunda parte analizaremos el primer prólogo escrito en 1902 mientras que en la tercera parte se analizará el segundo prólogo escrito y publicado en 1934.

Gracias a dichos análisis descubriremos y trataremos diferentes facetas de Unamuno, como son el Unamuno autor pero también lector, prologuista, crítico o confesado; cuyas funciones analizaremos en el objeto de reactualización e interpretación de la obra.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, autor, lector, prólogo

Resumo: Este traballo preséntase como unha contribución ao estudo do conxunto da produción paratextual de Miguel de Unamuno, en particular, a través dunha parte do paratexto de *Amor y pedagogía*. Esta novela, escrita en 1902, pode considerarse a primeira *nivola* do autor.

A través da dita análise, profundizaremos no estudo do emprego das diferentes figuras de Miguel de Unamuno presentes nos limiares de *Amor y pedagogía*. Polo tanto, o noso obxectivo é explicar que a función de multiplicidade do autor é a de crear unha continuidade eterna, unha presenza eterna da súa persoa e, como veremos, o lector será un elemento indispensable nesta tarefa.

Deste xeito, este estudo dividírase en tres partes: a primeira tratará sobre os conceptos de *nivola* e de creación literaria na obra de Unamuno, explicación que nos permitirá preparar o terreo para a análise dos dous prólogos, sendo esta a segunda e a terceira parte deste traballo. Así, na segunda parte analizaremos o primeiro prólogo escrito en 1902 e, posteriormente, na terceira analizarase o segundo limiar, escrito e publicado en 1934.

Grazas a tales análises descubriremos e trataremos diferentes facetas de Unamuno, coma o Unamuno autor pero tamén o lector, o prologuista, o crítico ou o confesado; as súas funcións serán analizadas co obxecto de reactualización e de interpretación da obra.

Palabras chave: Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, autor, lector, limiar

Sánchez de Las Cuevas, Lidia (2016) "Miguel de Unamuno: autor de la eternidad *nivolesca* en el paratexto de *Amor y pedagogía*". En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

Abstract: The aim of this work is to contribute to the study of all the paratext in the writings of Miguel de Unamuno through the analysis in particular of a part of the paratext of *Amor y Pedagogía*. This novel, written in 1902, can be considered to be the author's first nivola.

Through the aforementioned analysis I will explore how the different facets of Miguel de Unamuno that are present in *Amor y Pedagogía* play their role. In this way, my purpose is to explain that the many different representations of the author serve only to create a timeless and permanently relevant portrayal, in the making of which, as will be seen, the reader will play a crucial part.

This study then will be divided into three parts. The first will deal with the concepts of nivola and of literary creation in *Amor y Pedagogía*, which will prepare the ground for an analysis of the two prefaces, this analysis being the second and third part of my work. In part two I will thus analyse the first preface written in 1902, while the second preface, written and published in 1934, will follow in part three.

This analysis will enable me to lay bare and study the different roles of Unamuno, be he Unamuno the author or else the reader, the writer of prefaces, the critic, or the portrayer of self. In seeing how these different aspects interact I aim to show the relevance today of *Amor y Pedagogía* and to shed light on its interpretation.

Keywords: Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, author, reader, preface

Introducción

La obra novelística de Miguel de Unamuno no puede ser concebida sin la lectura de los elementos paratextuales que la componen, la completan y la dotan de sentido. *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *La tía Tula* o *Abél Sánchez*, son, entre otras novelas, un claro ejemplo ello. Puesto que el paratexto es una parte fundamental en su obra narrativa, este trabajo se propone como contribución al estudio del conjunto de la producción paratextual del autor, a través del análisis en particular de una parte del paratexto de la novela *Amor y pedagogía*, que puede ser considerada como su primera *nivola*. A través de dicho análisis, profundizaremos en el estudio del empleo de las diferentes figuras de Miguel de Unamuno presentes en los prólogos de *Amor y pedagogía*. Nuestro objetivo es el de explicar que la función de multiplicidad del autor no es otra que la de crear una continuidad eterna, una presencia eterna de su persona y, como veremos, el lector será un elemento clave en esta empresa.

Cuando hago referencia a una parte del paratexto de *Amor y pedagogía*, me refiero a los dos prólogos que escribió Unamuno de la novela, así como a la dedicatoria que se estudiará indirectamente dentro del análisis de estos dos prólogos. Un primer prólogo, escrito en 1902 con razón de la publicación de la novela y un segundo prólogo, el prólogo-epílogo a la segunda edición, escrito en 1934, con razón de la publicación de la segunda edición de la novela. Otros elementos paratextuales no son estudiados en el presente trabajo, como son el epílogo y los *Apuntes para un tratado de cocotología*, escritos los dos en 1902 para la primera edición y el *Apéndice a los apuntes para un tratado de cocotología* escrito para la segunda.

Me parece relevante la cronología de las diferentes partes de la producción de la novela que van a ser estudiadas ya que las condiciones de creación textual no son las mismas. En 1902 escribió el relato, al que siguió el primer prólogo, los *Apuntes para un tratado de cocotología* y la dedicatoria; por este orden. El segundo prólogo, objeto de este estudio junto con el primero, fue escrito en 1934.

Las diferentes figuras del autor que aparecen en los prólogos de *Amor y pedagogía* conforman, bajo mi punto de vista, una de las muchas características de la nueva forma de novelar que Unamuno desarrolló precisamente a partir de esta novela donde, por otro lado, el paratexto resulta imprescindible ya que de él se sirve como espacio de autocrítica y también de continuidad ficcional. Por este motivo *Amor y pedagogía* puede considerarse como el embrión de esta técnica narrativa, como indicó él mismo en el prólogo-epílogo de 1934: “En esta novela [...] está en germen [...] lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas” (Unamuno, 2005, p.454). El estudio de los dos prólogos es primordial por dos motivos: primero, puesto que la diferencia temporal entre ellos abarca desde el comienzo de su nueva

forma de novelar hasta el final de su producción novelística¹, lo que determina diferentes enfoques de la recepción de la novela, participando Unamuno en ellos; y segundo, porque es en ellos donde descubrimos el despliegue de figuras unamunianas y su posible función en la interpretación del texto.

1. *Nivola* y creación literaria

Siendo tanto el relato como los elementos paratextuales una de las características de su otra y nueva manera de novelar (Criado, 1986), creo necesaria una breve explicación del concepto de novela así como del concepto de creación literaria en Unamuno.

Miguel de Unamuno, como otros tantos escritores de final de siglo, realiza una serie de innovaciones dentro del género. La primera mitad del siglo XX es partícipe de la ruptura con las formas narrativas provenientes del realismo y partícipe de la inclusión de la creación de nuevas formas romanescas. En el caso de Unamuno, llevó a cabo un tipo de novelar que llamaría *nivolar*. Las características que conforman este *nivolar* aparecen por primera vez en *Amor y pedagogía*, aunque no sería hasta la publicación de *Niebla*, en 1914, a través de Víctor Goti, uno de los personajes principales de esta novela; donde se podría leer por primera vez el concepto de *nivola*. Con respecto a este nuevo tipo de novela de principios del siglo XX, Paul Aubert (2001) señala que “importa más la manera de contar que lo que se está contando” (p.11). Pues bien, por un lado, en el caso de Unamuno, la forma tradicional del discurso en el relato es suplantada en la *nivola* por el empleo de diálogos y monólogos, consecuencia de una reducción de la descripción tanto de los personajes como del espacio. Según el crítico, debido a la falta de lógica en el contenido del relato, la novela deja de ser histórica o social para adquirir una naturaleza existencial (Aubert, 2001). Es cierto que, en el caso de la *nivola*, su contenido está muy ligado a los problemas existenciales que preocupaban al autor. Así, el miedo a la muerte y en consecuencia un anhelo de inmortalidad son un tema recurrente, focalizado de maneras diferentes y en muchas ocasiones proyectado a través de juegos ficcionales donde la identidad, tanto ficcional como real, queda confusa debido a la superposición de niveles. El lector adquiere por tanto un papel esencial puesto que gracias a su interpretación y relectura, todo elemento narrativo se actualiza, continuando de esta manera su existencia en una suerte de eternidad literaria. Esta era la pretensión de nuestro autor quien en *Cómo se hace una novela*, de 1927, explicaba que “el que lee una novela puede vivirla, revivirla [...] y el que lee un poema, una criatura - poema es criatura y poesía creación - puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo” (Unamuno, 1927, pp. 14-15).

Para Unamuno, un poema es criatura, al igual que lo son los personajes de sus *nivolas* que, como criaturas, son, en la mayoría de los casos, proyecciones del creador, es decir de sí mismo. La creación artística y por tanto literaria, adquiere dimensiones existenciales. El acto creativo, para Unamuno, está compuesto obligatoriamente por el autor y el lector. Ambos crean su obra y en el mismo nivel de importancia: el autor o escritor, escribiéndola y el lector en su acto de lectura, con el cual permite que el autor penetre en su intimidad, puesto que la recepción por parte del lector se encarga de hacer y/o rehacer al autor resignificando tanto su obra como su figura. Los dos son por tanto fundamentales y conforman junto con la obra, el acto creativo.

Éste es el tema principal de los prólogos que se van a analizar a continuación, que recordemos, preceden en momentos diferentes al relato de *Amor y pedagogía*. Bajo mi punto de vista, podemos hablar de funciones y métodos narrativos diferentes entre ellos.

1 En 1933 publicaría su última novela, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, y dos años más tarde de la segunda edición de *Amor y pedagogía* fallecería.

2. Análisis de los dos prólogos: intención y figuras unamunianas

a. Prólogo a la primera edición: la burla unamuniana

Para comprender el sentido y la función de este primer prólogo que antecede a la novela, debemos, en primer lugar hablar de su génesis. Gullón (1987) acierta cuando encuentra relevante en este prólogo la importancia que le da Unamuno tanto al lector como al autor cuando expresa que “en fecha tan temprana como 1902 antepuso a *Amor y pedagogía* las líneas siguientes ‘Al Lector dedica esta obra el Autor’” (p.326). Lo que Ricardo Gullón pasa por alto es que estas líneas son la dedicatoria y que gracias al epistolario entre Unamuno y Santiago Valentí Camps, su editor, recogido por Bénédict Vauthier; sabemos que esta dedicatoria se realizó una vez que el prólogo y la novela habían sido terminados. Con estas palabras se dirigía Unamuno a su editor: “si quieren pueden poner una página de dedicatoria que diga: Al lector dedica esta obra el autor, que es, como usted ve, una guasa de las dedicatorias. [...] Me cargan en general las dedicatorias” (Unamuno, 2002, p.471).

Lo mismo ocurre con el prólogo: pese a que sea un enunciado expuesto de tal manera para ser leído previa lectura de la novela, su producción fue, efectivamente posterior a la misma.

Cuando Unamuno envía finalmente su manuscrito a la editorial, lo envía con el prólogo, puesto que las páginas del relato eran editorialmente insuficientes. Y sobre éste le expresa: “El prólogo acaso le parecerá a usted un exceso de humorismo, pero estoy en él tanto o más interesado que en la novela misma. Es un desahogo de cosas que hace tiempo deseaba soltar” (Unamuno, 2002, p.455).

Esas “cosas” que “deseaba soltar” desde hacía tiempo corresponden a los temas del prólogo: primeramente, el propósito o la intención del autor en *Amor y pedagogía*; en segundo lugar, la definición de la novela y por último, algunas aclaraciones sobre la misma.

Para llevar a cabo este propósito, Unamuno hace uso de una técnica enunciativa en la cual diversifica su voz creando así lo que podemos denominar las diferentes figuras de Miguel de Unamuno. Así, podemos distinguir una primera figura que es la figura principal del prólogo, ya que es la voz enunciativa del discurso: el prologuista. Aquí, aunque el texto sea, a partir de la denominación de Genette “autorial”, es decir explícitamente imputable al autor, es, igualmente, ficticio en el sentido en el que cambia de situación de enunciación, ya que el autor se convierte en otro prologándose a sí mismo (Kremer, 2007). La segunda figura la conformaría Miguel de Unamuno como el autor de la novela, aludido y mencionado constantemente por el prologuista.

En este prólogo, la técnica unamuniana consiste en adaptar una voz nueva para aclarar nociones y dar pautas de lectura del relato que continúa. Para ello, Unamuno deja de ser autor de *Amor y Pedagogía* para expresarse a través del prologuista, un prologuista anónimo, en cuanto a que en ningún momento aparece su nombre ni firma el prólogo por lo que no tenemos datos sobre su identidad; y por otro lado, que conoce al autor Unamuno, puesto que habla a sabiendas de sus propósitos al escribir *Amor y Pedagogía* y sabe perfectamente cómo definir esta novela. De ahí que hayamos señalado este prólogo como ficticio, siendo este tipo de prólogo según Genette (1987), el “atribuido a una persona imaginaria” (p.187).

A través del Unamuno prologuista se tratan los diferentes aspectos mencionados al comienzo de esta sección:

En primer lugar, la intención o propósito del autor; o la declaración de intenciones de Unamuno como autor de la novela. Ejemplos de esto podemos encontrarlos en las siguientes líneas extraídas del prólogo: Refiriéndose al autor dice: “se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y lo que es aún peor, desahogar bilis y malos humores” (Unamuno, 2005, p.461); o más adelante: “A muchos parecerá esta novela un ataque [...] a la ciencia y a la pedagogía mismas, y preciso es confesar que si no ha sido tal la intención del autor [...], nada ha hecho por lo menos para mostrárnoslo” (Unamuno, 2005, p.461).

Estos ejemplos entran dentro de lo que se entiende como prólogo original, original en el sentido de auténtico (Genette, 1987). Lo que ofrece de particular este prólogo es el cuestionamiento, por parte del prologuista, del propósito del autor –Unamuno–. Un ejemplo muy claro es la apertura del prólogo: “Hay quien cree, y pudiera ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor” (Unamuno, 2005, p.461); o más tarde: “No se sabe bien qué es lo que en ella se ha propuesto el autor y tal es la raíz de los demás de sus defectos” (Unamuno, 2005, p.461). Hasta tal punto que el prologuista cuestiona la valentía del autor: “no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio” (Unamuno, 2005, p.461).

Por otro lado, Unamuno prologuista se sirve de este prólogo para definir la novela, definición que adelanta lo que más tarde calificará de *nivola*. Y así define *Amor y pedagogía*: “Es la presente novela una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo” (Unamuno, 2005, p.461). Con esta definición expresa que la novela del autor es una farsa, es una bufonada con estilo, y su autor: el bufón, que se burla de quien la lee si éste no comprende que es, en efecto, una bufonada. Bufonada, chocarrería o disparate, tres sinónimos que hay que comprender a partir del concepto de lo bufo de Schopenhauer, que como sabemos, fue traducido por Unamuno y de quién se inspiró. Vilanova recoge el concepto del filósofo alemán de manera muy clara, cuando indica que lo bufo

es una clase de comicidad en la que una serie de cosas que difieren profundamente entre sí, pero que hemos agrupado bajo un mismo concepto, son consideradas y tratadas del mismo modo, hasta que las enormes diferencias intrínsecas que existen entre ellas, de pronto se hacen patentes, con gran sorpresa y admiración del protagonista.

Vilanova, 1989, p.192

y concluye diciendo que “las bufonadas son siempre involuntarias y motivadas por falsas apariencias”.

Pues bien, estas falsas apariencias son las que hay que tener en cuenta para comprender el sentido tanto del relato como del prólogo. El desdoblamiento de Unamuno en autor con unas intenciones y en prologuista, quien condena dichas intenciones, es un juego intencional dedicado al lector unamuniano. La intención de Unamuno desdoblándose en el prologuista es la de dar pistas de lectura a su público, que para él, no es un público cualquiera, es un público que pretende inteligente en el sentido en el que de él espera que realice una buena lectura, siendo ésta la comprensión de la burla. De ahí a que lo que se deba exigir a un escritor es “respeto a su público” y que “le trate lealmente” (Unamuno, 2005, p.463). Su juego de falsas apariencias, a través de una mala lectura puede conllevar a una interpretación errónea debido a una lectura que no sabe interpretar la ironía que encierra el enunciado, de ahí a que el prologuista sentencie que:

El público tiene ante todos los demás y sobre todos los demás el indisputable derecho de saber cuándo se le habla en broma, según los casos. Ocasiones hay en que un lector suspicaz pudiera creer que no se propone nuestro autor otra cosa sino que sus lectores digan: [...] “este hombre quiere tomarnos el pelo”. Y tal propósito, si le hubiere, es en verdad intolerable.

Unamuno, 2005, p.463

Francisco José Martín (2003, p.136) así lo indica: “La preocupación unamuniana por el lector no acaba, pues, en un simple querer-ser-leído, sino que desemboca en el nivel superior que reclama el querer-ser-bien-leído”.

Con esto, se puede concluir la importancia que Unamuno ofrece al lector, éste como pieza fundamental en el proceso creativo, es más, tanto la dedicatoria como el relato están dirigidos a él.

Con este último apartado, volvemos a la intención del Unamuno autor, creador del conjunto de *Amor y pedagogía*. Y comprendemos el término “guasa” en la carta que escribió a Valentí Camps en la que opinaba sobre su prólogo. En este su prólogo ha dejado sentenciado a través de la voz del prologuista su intención en *Amor y pedagogía* y el espacio que en ella tiene el lector.

Para terminar con las temáticas presentes en este prólogo, cabría indicar rápidamente que el prologuista dedica unas líneas a diferentes aclaraciones sobre la novela en cuanto a las acciones y decisiones de los personajes, algunas reveladoras, como cuando habla de Don Fulgencio (uno de los personajes) “que es acaso la clave de la novela” (Unamuno, 2005, p.464), pero que no vamos a desarrollar aquí puesto que nos desviaremos de nuestro tema.

b. Prólogo-epílogo a la segunda edición: la multiplicidad eterna

Para el análisis del segundo prólogo, me gustaría comenzar con un pensamiento que Unamuno tenía ya en 1902, y que expresó en carta a su editor Valentí Camps: “Me gustaría saber cómo ha caído en el público mi *Amor y pedagogía*. [...]. Si se lograra llegar a otra edición –lo dudo– le haría otro prólogo” (Unamuno, 2005, p.475). Unamuno siente ya la necesidad de realizar un prólogo ulterior (Genette, 1987), es decir aquél realizado para las segundas ediciones donde el autor se dirige a nuevos lectores³ (p.242). Efectivamente, éste es una reactualización de la novela. Está dirigido y dedicado a un lector que desconoce los dos textos anteriores, pero con múltiples alusiones a pasajes o réplicas de sus personajes. Finalmente realiza este prólogo, pero 32 años más tarde, por lo que se le puede considerar igualmente como un prólogo tardío: aquél que, como el ulterior, sirve para rectificar, pero también sirve como último prólogo puesto que suele estar bastante distanciado de la publicación de la primera edición de la novela y porque suele estar próximo a la muerte del autor (Genette, 1987, p.250). Esta distancia y cercanía con su muerte, hacen de este prólogo un prólogo más íntimo que el anterior. De hecho, “íntima” es una palabra que repite en diferentes ocasiones a lo largo del mismo: “¿Qué le importan al lector estas íntimas cosas?”; o cuando explica el concepto de *nivola*: “íntimas realidades” o, en otra ocasión, “examen íntimo de recuerdo de vida” Y al ser de carácter íntimo, en esta ocasión la voz es la del propio autor, la de Unamuno que habla de

² Carta del 9 de mayo de 1902.

³ La traducción es mía.

sí mismo, de su literatura, de su público y a su público: “Para ir a dar al público, a mi público, esta segunda edición de mi novela...” (Unamuno, 2005, p.453)

Los diferentes temas que aparecen en este prólogo nos hacen distinguir otras figuras de Unamuno como son la del Unamuno crítico y la del Unamuno lector. Todas ellas nos ayudan a establecer la intención última del autor, como veremos al final del trabajo: el ansia de eternidad.

La figura del Unamuno lector se encuentra explícita en su discurso: “me he creído en el deber –doloroso deber, [...] de volver a leerla (la novela). Al cabo de más de treinta años” (Unamuno, 2005, p.453). Unamuno ejemplifica la totalidad del acto literario con su figura de lector, realizando una nueva lectura que actualiza por tanto la novela puesto que, como veremos más adelante se produce una reinterpretación no solamente del relato sino de su obra toda. Es por tanto esta apertura muy significativa ya que focaliza y centra de alguna manera lo esencial de su intención como autor. Como lector, revive a los personajes de su novela. Lo que está haciendo no es otra cosa que mostrar de forma práctica lo que teorizó en el primer prólogo cuando daba tanta importancia al lector, a quien estaba dedicado. Ahora Unamuno es lector de su propia novela y recrea las palabras de ciertos personajes: “Y aún me resuena lo que hace más de treinta años le decía [...] don Fulgencio Entrambosmares a mi pobre Apolodoro” [...] y me resuena, [...] lo que la pobre Marina, [...] le decía al desdichado Avito Carrascal” (p.453). Los adjetivos con los que acompaña a sus personajes: “pobre”, “desdichado” influyen directamente al lector que leerá por vez primera la novela, algo que no ocurrió con los lectores anteriores a 1934.

Cuando es el propio autor quien teoriza sobre su relato a partir de la lectura que ha realizado del mismo, no podemos obviar su presencia y su función en él. Y esto es lo que Unamuno expresa desdoblándose en lector: la importancia que cede al lector es la misma que cede al autor, ambos como productores del acto creativo y por tanto, de lo que podríamos considerar una alegoría de la eternidad literaria.

La figura del Unamuno crítico aprovecha este espacio para tratar diferentes temas que conciernen a su obra: desde la definición de *Amor y pedagogía* (citada al comienzo de este trabajo); así como el concepto de la ya consolidada en el momento novela unamuniana o *nivola*: “relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad” (Unamuno, 2005, p.454); pasando por las traducciones que se han hecho de sus novelas, hasta llegar a la producción poética, poniendo como mayor ejemplo en su obra la novela *Niebla*, la más traducida también. Indica que “no hay obra poética más grande que un hijo o hija” (Unamuno, 2005, p.455). Como lo define Castro (2005), Unamuno es un “‘crítico implícito’, una figuración de la institución literaria que juzgará su creación” (p.34), su propia creación. Por lo que se puede entender que para Unamuno, una obra creada es hija suya y la novela, su mejor instrumento o soporte para expresar la producción poética: “el sentimiento, no la concepción racional del universo y de la vida, se refleja [...] en un poema, en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela” (Unamuno, 2005, p.455).

Por último, su crítica se centra de nuevo en la figura del lector, del que a raíz de la dedicatoria escrita en 1902, puntualiza que estaba dedicado

al lector y no a los lectores, a cada uno de éstos y no a la masa- público- que forman. Y en ello mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparentialidad. Y por eso le hablaba, a solas los dos, oyéndonos los respiros, alguna vez las palpitaciones del corazón, como en confesionario.

Unamuno, 2005, pp. 455-456

Porque al final, *Amor y pedagogía* es “Obra de confesor y no de publicista. De confesor y de confesado” (Unamuno, 2005, p.456). Y así, desvelando una última figura, el Unamuno confesado junto con su destinatario confesor, podemos entrar en la intimidad de las dos partes que conforman el acto literario. Barthes señalaba en su teoría de la muerte del autor de 1968 que, anteriormente, la explicación de la obra siempre había sido buscada “por la parte de la que la produce, como si a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera siempre finalmente la voz de una única y misma persona, el autor, que otorga su ‘confidencia’⁴” (Brunn, 2001, p.153). De manera anacrónica, podríamos decir, por un lado, que la técnica unamuniana formaría parte del proceso de la muerte del autor postulada por Barthes en cuanto a que el lector adquiere un lugar y una función fundamental en la interpretación de la obra y porque el autor, en este caso Unamuno, no muere pero sí se desdobra (como estamos viendo) en figuras diferentes. Sin embargo, a pesar del papel importante del lector, no podemos matar al autor a favor de la interpretación del texto por parte del lector. En el caso de Unamuno sí, está dando importancia al lector como figura fundamental en el sentido de la obra pero no como única figura. Comenzando porque es el mismo autor quien nos remite al lector, puesto que él mismo tiene por su acción, una función en el sentido final. No podemos por tanto prescindir de él, al contrario, es junto con el lector, la otra pieza clave del proceso creativo.

Conclusión

El estudio en particular del paratexto unamuniano es necesario ya que no podemos, en este caso, excluir al autor del estudio de su obra puesto que hay una presencia explícita en el texto. Y en ella, hay una intención clara por parte del autor de participar en el conjunto de la obra cuando incluye su participación en dicho conjunto. No tendría sentido estudiar el relato de *Amor y pedagogía* sin tener en cuenta la participación del autor (que consiste en multiplicarse en diferentes figuras) en el conjunto de la novela, cuyos elementos paratextuales han sido incluidos en el mismo nivel de importancia que el relato en sí.

Del estudio de este paratexto, podemos concluir que todas las figuras de Miguel de Unamuno: el Unamuno prologuista, lector, crítico y confesor que aparecen en los dos prólogos a *Amor y pedagogía* se unen en la esencial, en la figura del autor creador, y ese acto creativo que, para que, dicho con sus palabras “siga palpitando”, necesita de su receptor. Unamuno cuida muy especialmente a su lector, le habla poniéndolo en su mismo nivel de importancia en el acto creativo y lo educa, ya que sabe que sólo gracias a él su creación puede ser salvada, renovada, actualizada de manera constante, de manera eterna.

Sin entrar en cuestionamientos sobre el sentido y/o diferentes o posibles interpretaciones de la obra unamuniana, podemos concluir que los prólogos a *Amor y pedagogía* y en particular la multiplicidad de la figura de Unamuno en ellos, contribuyen, no a dar un sentido a la obra (eso es cuestión interpretativa), pero sí a facilitar mecanismos, sobre todo de lectura, para la comprensión e interpretación de la misma. La intención del autor en este paratexto previo y post-previo al relato de *Amor y pedagogía*, con el empleo de las diferentes figuras unamunianas, es la de facilitar una metodología de lectura haciendo hincapié y focalizando la lectura sobre aspectos que el autor considera fundamentales en ella. Y así lo demuestra en sus últimas líneas con las que cierra el prólogo-epílogo de 1934 y con las cuales concluiremos igualmente este trabajo:

⁴ La traducción es mía.

Parémonos. Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodílogo; me lo has estado inspirando, soplando, sin tú saberlo; me has estado haciendo mientras yo lo estaba haciendo y te estaba haciendo a ti como lector. Gracias, pues, gracias de corazón por ello. Y como es tu obra, se te ofrece tuyo EL AUTOR
Unamuno, 2005, pp.459-460

El autor de la eternidad *nivolesca*.

Bibliografía

- Álvarez Castro, L. (2005) *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Aubert, P. (2001) *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez
- Brunn, A. (Ed.) (2001) *L'auteur*. París: Flammarion.
- Compagnon, A. (1998) *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Francia: Éditions du Seuil.
- Criado Miguel, I. (1986) *Las novelas de Miguel de Unamuno, Estudio formal y crítico*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Genette, G. (1987) *Seuils*. Francia: Éditions du Seuil.
- Gullón, R. (1987) "Teoría y práctica de la novela". *Cuadernos hispanoamericanos*, 440-441, pp. 323-334.
- Kremer, N. (2007) "Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation". En Galleron, I. (Dir) *L'Art de la préface au siècle des Lumières* (pp.17-28). Francia: PU Rennes.
- Martín, F.J. (2003) *Las Novelas de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Unamuno, M.d. (2002) *Amor y pedagogía*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edición de B. Vauthier
- Unamuno, M.d (1927) *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba
- Unamuno, M.d. (2005) *Narrativa completa I*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- Vilanova, A. (1989) "La teoría nivolesca del Bufo Trágico". En *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno Universidad de Salamanca 10-20 diciembre 1986*. Salamanca: Ediciones de Salamanca.



La prensa satírica de los años 1930: el caso de *Gutiérrez*

Víctor Benavides Escrivá
(Instituto Obrero de Valencia)

victorenriquebe@gmail.com

Resumen: Los años treinta del siglo XX en España son una época convulsa social y políticamente. Las ideas corren como la pólvora por todos los sectores y por supuesto en el humor gráfico. Los políticos, como figura pública, son el objetivo de las publicaciones satíricas de la época. La política llena las páginas con narraciones o poemas burlescos acompañados de caricaturas y viñetas.

Las publicaciones humorísticas de los años 1930 estuvieron de moda hasta el inicio de la Guerra Civil. Los chistes políticos y machistas, aparecían en prácticamente todas las ediciones, junto a los personajes más populares del momento.

La revista madrileña *Gutiérrez*, dirigida por Ricardo García López, periodista y caricaturista de ideología conservadora, que firmaba con el seudónimo de K-Hito, al no estar centrada solamente en Madrid, incluye referencias de personajes de las distintas regiones españolas, dando una visión global del contexto político. Uno de los temas que serán constantes en los números de *Gutiérrez* es la exaltación de los tópicos del país. En este trabajo presentamos el estudio del número especial dedicado a las fallas de Valencia del año 1932 que, sin dejar de ser una muestra representativa de la revista, sirve de ejemplo de la dirección editorial que se pretendía. Los artículos que se incluyen entre sus páginas denotan una redacción adecuada para su finalidad con frases socarronas que incitan a la sonrisa de una burguesía identificada con la derecha política de la clase media, irrespetuosa con las ideas que no sean las que ellos persiguen.

Palabras clave: prensa satírica, humor gráfico, segunda república, España

Resumo: Os anos trinta do século XX en España son unha época convulsa social e politicamente. As ideas corren como a pólvora por todos os sectores e por suposto polo humor. Os políticos, como figura pública, son o obxectivo das publicacións satíricas da época. A política enche as páxinas con narracións ou poemas burlescos acompañados de caricaturas e viñetas.

As publicacións humorísticas dos anos 1930 estiveron de moda ata o inicio da Guerra Civil. Os chistes políticos e machistas, aparecían en practicamente todas as edicións, xunto aos personaxes máis populares do momento.

A revista madrileña *Gutiérrez*, dirixida por Ricardo García López, xornalista e caricaturista de ideoloxía conservadora, que asinaba co pseudónimo de K-Fito, ao non estar centrada soamente en Madrid, inclúe referencias de personaxes das distintas rexións españolas, dando unha visión global do contexto político. Un dos temas que serán constantes nos números de *Gutiérrez* é a exaltación dos tópicos do país. Neste traballo presentamos o estudo do número especial dedicado a fallas de Valencia do ano 1932 que, sen deixar de ser unha mostra representativa da revista, serve de exemplo da dirección editorial que se pretendía. Os

artigos que se inclúen entre as súas páxinas denotan unha redacción adecuada para a súa finalidade con frases socarronas que incitan ao sorriso dunha burguesía identificada coa dereita política da clase media, irrespetuosa coas ideas que non sexan as que eles perseguen.

Palabras chave: prensa satírica, humor gráfico, segunda república, España

Abstract: The thirties of the twentieth century in Spain are a socially and politically turbulent period. Ideas spread like wildfire across all sectors and of course the humor. Politicians, as a public figure, are the target of satirical publications of the time. The policy pages filled with stories or poems accompanied by burlesque caricatures and cartoons.

Humorous publications of the 1930s were in vogue until the start of the Civil War. Political and sexist jokes appeared on virtually all issues, along with the most popular characters of the moment.

Madrid magazine *Gutiérrez*, directed by Ricardo García López, journalist and caricaturist of conservative ideology, who signed with the pseudonym K-Hito, not being focused only on Madrid, includes references to characters from different Spanish regions, giving an overview the political context. One of the topics to be constant in numbers *Gutiérrez* is the exaltation of the topics of the country. In this paper we study the special issue devoted to the Fallas of Valencia 1932 that, while being a representative sample of the magazine, exemplifies the editorship was intended. The articles included in its pages denote an appropriate wording for purpose with inciting phrases mocking smile of a bourgeoisie identified with the political right of the middle class, disrespectful ideas than those they pursue.

Keywords: satirical press, drawn humor, second republic, Spain

Introducción

La prensa satírica se inicia prácticamente a la vez que la prensa genérica, con las gacetas de los siglos XVI y XVII. Los intereses políticos facilitarán el aumento de su público en el siglo XVIII, como por ejemplo *El Duende de Madrid* del año 1735 o *El Murmurador*, publicado en 1763. Pero no es hasta el siglo XIX cuando se extienden como reacciones a procesos históricos concretos como en el *Diario Burlesco* de 1820 o *El Zurriago* de 1821. A principios del siglo XX ya se publican con periodicidad semanal o mensual *La Campana de Gracia*, 1870-1939 o *Madrid Cómic*, 1880-1912.

El proceso de impresión avanza conjuntamente al desarrollo del mundo editorial. La técnica deja atrás su paso artesanal y hace menos compleja la inserción de imágenes e ilustraciones junto con los textos. Aparecen así nuevas profesiones, como ilustradores o caricaturistas, que al mismo tiempo abren la posibilidad de que las publicaciones se acerquen a un público más joven. El analfabetismo imperante a finales del XIX se irá limitando, aunque muy lentamente.

Una nueva oleada de humoristas aparecerá tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918), importando el humor negro de Francia. En España se mezclará con el Romanticismo y convivirá con la literatura humorística tradicional, perpetuada por ejemplo en los libretos de las zarzuelas. Una de las revistas que mejor recoge y en la que mejor se ve al resultado de esta amalgama es el semanario español de humorismo *Gutiérrez*, que vio la luz el 7 de mayo de 1927.

Los años treinta del siglo XX en España son una época convulsa social y políticamente. Las ideas corren como la pólvora por todos los sectores, del mismo modo, por supuesto en el humor. Los políticos, como figura pública, son el objetivo de las publicaciones humorísticas de la época. La política llena las páginas con narraciones o poemas satíricos acompañados de caricaturas, viñetas y montajes, en muchos casos mezclándose con los ismos de vanguardia.

Las revistas se convierten en el reflejo de la sociedad, y sirven para conocer de forma diferente el contexto histórico del momento. Con sus contradicciones aportan otro punto de vista a las tensiones sociales. La censura, por supuesto, intentará acercarlas a su terreno aunque casi siempre sin fortuna. Toda esta temática junto a la burla de costumbres, la crítica literaria, social y artística, las podemos observar más claramente analizando el caso concreto de la revista madrileña.

El ejemplo de *Gutiérrez*

La revista *Gutiérrez. Semanario español de humor*, nace hacia el final de la dictadura de Primo de Rivera¹. Competirá con la otra gran revista humorística de la época, *Buen humor* que se publicó entre 1921 y 1930, dirigida por Isleño y con *Muchas gracias*, de inspiración sicalíptica, dirigida por Artemio Precioso, revista que apareció en 1924 y que desapareció en 1932. Con las publicaciones referenciadas nace una generación de humoristas donde predominará la parodia y el absurdo con un arte gráfico renovador y vanguardista.

Gutiérrez, dirigida a lectores de tendencia política situada a la derecha, es satírica, popular y atrevida, “siendo una de las revistas señeras del humorismo” (Conde, 2005, p.184) en una época considerada como la edad de oro de las ediciones satíricas. Una revista tenida como ariete del humor negro, “de la otra generación del 27” (Martínez, 2015, p.47).

Sus fundadores serán Luis Montiel Balanzat propietario de la imprenta, así como su editor, y Ricardo García López, periodista y caricaturista de ideología conservadora conocido con el seudónimo de K-Hito, que además será el director.

La revista, que salía todos los sábados, se publicitaba en varios medios, entre ellos y en sus inicios, en las contracubiertas de la colección de obras de teatro *La Farsa* (1927) donde se indica que la publicación es de 24 páginas, a cuatro colores y al precio de 30 céntimos. Añadiendo que los mejores escritores humorísticos: Xaudaró, Tovar, Penagos, Ribas, Bartolozzi, Baldrich, Karikato, Roberto, Barbero, López Rubio y Tono, forman parte de la redacción. Los dos últimos destacarán en esa “otra generación del 27”. En el anuncio se resaltan las proclamas “¡Contra la neurastenia! ¡Contra la hipocondría!, el humorismo sano y de buen gusto”, haciendo toda una declaración de intenciones del modelo renovador de la literatura humorística que buscaba. Concluye con la dirección de la administración Rivadeneyra, que estaba en el número 20 del Paseo de San Vicente de Madrid. La revista configuró una redacción plural que se asemejaba, salvando las distancias, “a la Gaceta Literaria, nacida también en el año 1927” (Martínez, 2015, p.49).

El último número de la colección consultada en la Biblioteca Nacional de España corresponde al 374, con fecha 29 de septiembre de 1934, luego aproximadamente su vida fue de ocho años. Seguidamente, varios miembros de *Gutiérrez* participaron en la falangista *La Ametralladora* publicada en San Sebastián entre los años 1937 a 1939 y *La Codorniz* la revista madrileña que se publicó entre 1941 y 1978 durante la dictadura franquista y el inicio de la Transición.

Algunos de los colaboradores habituales de *Gutiérrez* fueron, en la parte gráfica K-Hito, Bluff, Morant, Galindo o Beyi, con textos firmados por Graciella, A. G. Dalmau, Enrique Bohorques o Gala Duma. La revista “fue escuela de la que salieron los escritores Jardiel Poncela, Édgar Neville, José López Rubio, Miguel Mihura, entre otros” (Guillen, 1970, p.86). La publicación “juega con la definición artística superrealista que acuña Azorín y rinde homenajes continuados al dramaturgo Muñoz Seca o a Ramón Gómez de la Serna” (Martínez, 2015, p.49-51).

Es a partir de 1932 cuando se intensifica el tema político en sus líneas. *Gutiérrez* critica varias etapas políticas, la del “antiestatutismo catalán, la del antiazañismo y la antisocialista” (Martínez, 2015, p.58), atacando a unos y a otros.

¹ Entre la Dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930 y la Segunda República 1931-1939, tuvo lugar la *dictablanda* de Berenguer (1930-1931).

Dentro del amplio abanico de posibilidades que nos brinda la consulta digital de la revista, hemos elegido el número que atañe a Valencia. El ejemplar que analizamos, correspondiente al 12 de marzo de 1932, refleja en cada una de sus páginas la mezcla entre lo cómico, satírico y burlesco, con un humor de vanguardia surrealista e incluso dadaísta. Este número sirve como ejemplo de los estilos en boga en la prensa satírica de los años 30 del siglo XX. Está enmarcado dentro de la Segunda República española, en el bienio reformista del Gobierno presidido por Manuel Azaña. La revista en este periodo inició una segunda etapa en la que viró hacia cuestiones más políticas y sus caricaturas ocuparán muy a menudo sus portadas. Al no estar centrada solamente en Madrid, ya que incluye referencias de personajes de las distintas regiones de España, *Gutiérrez* da una visión global del contexto político del Estado.

Para tener una breve idea del contexto social en el que se enmarca, durante este periodo se producirán una serie de reformas a través de la Constitución de diciembre de 1931, principalmente con la apertura hacia la igualdad de género, con la consecución del voto de la mujer. También se harán otras medidas como la Reforma Agraria, Laboral, Militar y en Instrucción Pública se dignificó el magisterio, además de fomentarse la laicidad del Estado.

El ambiente, en el momento en el que sale el número dedicado a las fiestas de la ciudad del Turia es denso. En enero de 1932 se había producido la expulsión de los Jesuitas de los centros educativos². En febrero, las protestas de la Iglesia se habían desencadenado contra la retirada de las cruces católicas en las escuelas. Un tiempo convulso en la ciudad de Valencia donde una imagen iconográfica de la catedral fue destruida el día 14 de marzo y ese mismo mes, según la prensa de la época, se produciría el incendio del laboratorio de Ciencias de la Universidad en la calle Salvá.

Uno de los temas que serán constantes en los números de *Gutiérrez* es la exaltación de los tópicos de toda España. En el número estudiado, el 242, correspondiente al año VI, vemos esa tendencia reflejada desde su cubierta a color como era normal. La imagen es obra del director de la revista K-Hito, mostrando una fallera abrazando al protagonista Gutiérrez, con traje de chaqueta, con un niño vestido de fallero a sus pies. Presenta una paginación de 20 caras, donde aparecen personajes arquetípicos de las fiestas de Valencia. Esta exaltación de arquetipos no es casual. Encaja dentro de los cánones que ya usaba Quevedo para referirse a los personajes populares. Esto se verá claramente cada vez que la fallera reaparezca en sus páginas.

Nada más abrir la publicación ya podemos observar el carácter burgués de la revista. Se inicia como es habitual con la sección “A tiro de fusil”, un conjunto de materiales “fusilados” de revistas extranjeras. El estilo narrativo es directo, haciendo fácil su lectura. Con sus bromas muestran el papel que los sectores más conservadores querían que tuviera la mujer. En una viñeta que representa una pareja, el marido se tiene que comprar un traje nuevo a medida para la primavera y se desconcierta a la hora de elegir entre las diferentes telas. Su esposa elige por él, pero el hombre no recuerda qué había elegido porque para él todos son iguales, para disgusto final de la mujer. Claramente, se ve el papel que ella tiene como responsable de cuidar del marido, inútil cuando se trata de situaciones de la vida doméstica. Los hombres estaban destinados, dentro de esa mentalidad, a situaciones más elevadas.

² La Ley de Congregaciones religiosas no se aprobará definitivamente hasta junio de 1933.

Otra de las características de *Gutiérrez* eran, como no, las parodias políticas. La siguiente página estaba siempre dedicada a la caricatura de una figura pública en blanco y negro, obra de K-Hito. En este caso corresponde a Vicente Alfaro Moreno, político republicano militante del Partido de Unión Republicana Autonomista, PURA, de ideología liberal-conservadora. Su inoperancia ante el incendio de la Universidad de Valencia hizo que tuviera que abandonar su despacho sólo unos meses después. Con esmoquin, sombrero de copa y bastón en mano, es la imagen de un hombre adinerado. Volvemos así a lo dicho anteriormente: los arquetipos, que podrían estar sacados directamente de una zarzuela de la época. La revista está llena de referencias al alcalde anfitrión.

Una carta dirigida a él acompaña la ilustración, siendo el hilo conductor de la mayoría de las bromas que harán. Un personaje ficticio llamado como la revista: “Gutiérrez, el Jefe del Negociado de Incobrables”, indica que es el quinto año que viaja la redacción a Valencia para hacer el especial fallero. Elogia al alcalde, señalando socarronamente que “el nuevo régimen”, en referencia a la República, ha llevado a la juventud universitaria al poder. Alfaro llegó a ser alcalde tan sólo con 30 años, de ahí que se hable de juventud. El hecho de que se les reciba con cierta pompa, es una muestra del proceso de dignificación de la profesión de escritor de prensa humorística que se estaba produciendo, siendo considerado un especialista al igual que un poeta, un dramaturgo o un novelista.

A pesar de su modernidad gráfica, donde también aparecen fotografías, no deja de dar muestras de barroquismo, por ejemplo con una recargada oda a Valencia, firmada con el seudónimo Graciella. En sus versos habla de la actualidad política nacional e internacional, por tanto no faltan referencias a la guerra de Marruecos, ya que estaban todavía recientes los conflictos bélicos de la Guerra del Rif, finalizados cinco años antes. El 1 de mayo de 1931 los marroquíes se habían manifestado pidiendo igualdad con los españoles, pero sólo se producirán dos cambios: la concesión de la nacionalidad española a los judíos y la ocupación del Ifni. Destaca también el verso “No salen de Valencia ni nombrando a los de asalto” refiriéndose a la Guardia de Asalto, el principal cuerpo de defensa paramilitar del Estado creado por la Segunda República, con la función de mantener el orden público. En un juego de palabras, nombra a Rico y a Gil Gil y Gil. Se trata de Pedro Rico López, alcalde de Madrid en 1931 y 1936, y Gil Gil y Gil, diputado a Cortes. Gutiérrez dice que da de lado a los dos para ir a Valencia. Por último, utilizan la expresión “ser un don Francisco” como sinónimo de desastre. Hay múltiples opciones respecto a quién se referencia: desde el socialista Francisco Largo Caballero, hasta personajes de zarzuelas. A pesar del barroquismo estético que hemos señalado, sí detectamos que las bromas son cada vez más sutiles, menos burdas que en otras páginas del mismo número.

Otro elemento común en el humor burgués de la época es la misoginia. En dos páginas nos cuenta una historia en primera persona que justifica la violencia doméstica por medio de la ironía machista. Un hombre decide enamorarse de un muñeco de falla que representa una fallera. Le anima un camarero, ya que “las mujeres de verdad siempre engañan”, hablando de ellas como sus posesiones. Intenta conquistarla guiñando un ojo “que es cómo se conquista a las mujeres” y al día siguiente la rapta y la lleva de compras, pero la muñeca comienza a comportarse de una forma “normal”, la figura femenina habla y pide las telas más caras. Después, se tiene que mudar a un piso más grande y mantener a la familia de ella. La muñeca sólo hablaba para pedir cosas o para regañarle por no ser suficientemente cariñoso, tenía que comprarle joyas para calmarla y llegaba a pegarle. En resumen, todos los estereotipos negativos acumulados durante siglos de literatura misógina que se pueden decir de las mujeres en la sociedad patriarcal. Llegan las fallas de nuevo, y decide eliminar a su familia tirándola al fuego. La historia perpetúa la imagen de la mujer como un objeto decorativo, que sólo supone dolores de cabeza para el pobre mártir que es el marido, estando justificado su asesinato. No sabemos si busca dar una lección moral o pretende limitarse a unas

miras cónicas.

Queda insertada dentro de *Gutiérrez* una página a modo de suplemento bajo el título *El bunyol, setmanari bilingüe ilustrat en aiguardent* (*El buñuelo, semanario bilingüe ilustrado en aguardiente*), dirigido por “Pepito, hijo de Gutiérrez”. Lo que se entiende por bilingüismo es una parodia del valenciano, escrito con la ortografía castellana y con palabras traducidas ridículamente. Destaca, en la línea del cuento explicado antes, el “decálogo del fallero”, donde se imparten consejos como el de que no vale la pena meter a la mujer debajo de la traca, a no ser que tenga problemas de corazón, o que se puede violar a la novia después de la cremà. Finaliza con Foch y flama, un poema que habla de un hombre casado que intenta buscar una hembra, reflejando que estaba bien visto que un hombre tuviera amantes, pero no una mujer. Claramente *Gutiérrez* recrea un humor elitista “desde lo mesocrático, no apto a paladares poco informados, dirigido a un humor de amos y no de criadas en el que el tropo preferido es el misógino” (Martínez, 2015, p.51).

El artículo “A Valencia en un Vuelo. Una escapada de Gutiérrez”, es el que indica con más nitidez cuál es la mentalidad de los sectores a los que se dirigía la revista. Revela el nombre completo del personaje inventado: Juan Gutiérrez y Gutiérrez. Trata los diferentes actos previos al viaje que ha protagonizado este, en forma de muñeco de paja. Este muñeco sigue una tradición de personajes que representan en todo tipo de literatura la figura del bobo divertido. Supuestamente llegó al aeropuerto de la Dehesa, cerca de la playa del Saler, al que critica por no haber sido inaugurado con ningún vuelo hasta el momento. Este aeropuerto proyectado por Francisco Mora en 1929 realmente nunca se finalizó. Seguramente se abandonó en favor del que se construirá en Manises (Pagán, 2000) años después. Se queja de llegar “solo solito, como don Miguel Maura”, político conservador que se quedó a solas cuando dimitió del Gobierno Provisional en octubre de 1931 y de ahí el juego de palabras. Además de cosas útiles, como una bolsa de aseo, indica que lleva otras cosas inútiles, como “un ejemplar de la Constitución”. Aquí la crítica es clara, ya que los sectores más reaccionarios de la derecha no se sentían identificados con el máximo documento oficial del Estado. Además, califica también de inútiles las obras de dos personajes: Manuel Cordero Pérez y José Antonio Balbontín ambos criticados debido a que eran de ideología socialista y esto se plasmaba en sus obras. Hace burla de Álvaro de Albornoz Liminiana que fundó junto a Marcelino Domingo el Partido Republicano Radical Socialista, diciendo que Gutiérrez habla tan mal como él. Con la frase “Su dinero va por delante, como el de don Juan March”, hace referencia al conocido banquero y contrabandista de la época. Este texto es el que más abandona otros tipos de humor para centrarse en situaciones que divertían, con unas aspiraciones literarias mayores.

En la página siguiente, un anarquista que firma como “M”, le escribe a un tal Robles pidiéndole la fórmula de la *trinitrixilimelinita* para hacer una bomba “como aquella que pusimos cuando lo de la Telefónica”. Esta vez, para atentar un tranvía, ya que “eso de la República tampoco lo veo yo muy bien”, haciendo mención a que los anarquistas no quieren ningún gobierno y por tanto tampoco están contentos con el actual. Una de las muestras de humor negro más directas de los años 30 de nuestro país.

A continuación hay una sección de pequeños diseños de algunas fallas. Son dignas de comentar dos de ellas. La falla de la calle Clavé representa un San Vicente Ferrer que baja del cielo para comer buñuelos. Lo que más destaca de esta falla no es el tema en sí, sino el hecho de que las banderas que describe para representar a Valencia no tienen banda de color azul como la actual bandera regional. El valencianismo durante la Segunda República se expandirá, dando lugar a discusiones sobre los colores de la bandera. En segundo lugar, en contraste con la tónica de la revista, encontramos en el otro monumento fallero el más

feminista de los expuestos con el nombre: “Política femenina y el casado en la cocina”, situado entre las calles Cádiz y Mendizábal. En él se aprecia una mujer encima de la Constitución como figura principal, metafóricamente el sostén de la nueva mujer trabajadora. A los pies de la figura se ven varias escenas donde son los hombres los que hacen las tareas domésticas mientras la mujer se dedica a actividades intelectuales, entre ellas la literatura. Con la República la mujer además del voto obtuvo el derecho a la libertad, junto a la esperanza de la igualdad (Escrivá, 2007, p.15). Pese a esto, ninguna mujer firma ninguno de los textos de la revista.

Siguiendo con el tema de las diferencias entre regiones, en la sección “Balduque”, donde se insertan brevísimos comentarios de actualidad, cabe señalar las siguientes frases: “Si alguna vez vamos a Barcelona debe estar encerrado el señor Ventura Gassol. Indigestiones, no” en referencia al político independentista catalán, al que la derecha unionista tenía especial manía, más aún que a Lluís Companys, con el que la indigestión se solucionaría “con un poco de bicarbonato”. La publicación demuestra así su carácter anti-catalanista. Acompaña a esa sección el “Himno a la paella de Alfaro”, con la música del Himno de Riego, parodiando y baldándose de uno de los símbolos de la Segunda República. Volvemos pues a la parodia pura, haciendo gala de un tipo humor que podría entenderse hasta tres siglos antes.

Una nueva historia recuerda mucho a la ya referida anteriormente. Un hombre madrileño mete en una plataforma a su familia y la hace explotar con dinamita, para diversión de todo el barrio, que lo felicita. El alcalde dice que hará lo mismo con su esposa pero con más explosivos. El abanico de textos donde vilipendian a las mujeres es enorme, quedando claro ya que se trata de una de las señas de identidad de la revista.

“Páginas de mujer” es una sección teóricamente dedicada a las lectoras femeninas, al más puro estilo de los manuales de conducta femenina. En este caso, habla de la dote y las dificultades de las mujeres pobres para encontrar marido debido a que la familia no puede aportar suficiente dinero para la boda. Para explicarlo, pone el caso de un padre que como “sabe el tostón que significa tener en casa a una mujer que no vale más que para cotillear”, mete un anuncio en el periódico diciendo que su hija cuenta con cien mil pesetas. Miles de hombres acuden, y el padre elige a uno de ellos. Al enterarse el pretendiente de que el dinero era el que se había invertido en la educación de la mujer, saca una ametralladora, mata a la joven, al padre, y se suicida. Otra vez, la historia pretende finalizar cómicamente con el asesinato de la mujer a manos de su marido.

Sólo queda por comentar la última sección: “Anuncios por palabras necias”. Entre los más irrespetuosos, destaca un anuncio que vende “Criadas recién llegadas del pueblo. Garantizamos que no saben cantar”. Pero eso sí, “no respondemos por cucharillas de plata ni alhajas, porque vaya usted a fiarse de las mosquitas muertas”. Otro anuncio vende ama de cría para lactancia de bebés, “cazadas a lazo por los pueblos de España”. Por último, una viuda busca protección de un caballero, como si necesitara cuidar de un hombre para completarse. Más arquetipos, en este caso el de las criadas malintencionadas y el de la pobrecita viuda.

La contracubierta de la revista a color corresponde a un dibujo de Bety.

Conclusión

Las publicaciones de humor en los años 1930 estuvieron de moda hasta el inicio de la Guerra Civil. Los chistes políticos y machistas, aparecían en prácticamente todas las ediciones, junto a los personajes más populares del momento.

Gráficamente *Gutiérrez* responde al estilo moderno en diseño e ilustraciones, desde las caricaturas a la tipografía. Dentro de ese estilo también se nota, en comparación con revistas coetáneas, cómo habla de temas novedosos entre los que se encuentran la moda o lo urbano. No pretende tampoco ser una revista de actualidad: responde a un tipo de humor que, quitando las referencias políticas concretas, podría ser atemporal.

El menosprecio de la mujer no sólo es exagerado sino que además es tristemente el reflejo de la sociedad de esa época. Hablan de sus asesinatos y la violencia ejercida hacia ellas como algo natural. No sólo se hace burla por ser mujeres, sino también por su condición de obreras y no ven con buenos ojos cómo se van abriendo paso en los nuevos tiempos. El número elegido refleja el interés que tiene por la República la ciudad de Valencia en sus primeras fiestas falleras después del 14 de abril de 1931.

Con el fin de la Guerra Civil la mayoría de sus colaboradores participaron en revistas bajo el régimen de Franco. Entre las excepciones está el caricaturista Carlos Gómez Carrera, Bluff, también dibujante de la revista valenciana satírica y anticlerical *La Traca*, que fue fusilado, siendo enterrado en el valenciano cementerio de Paterna en 1940. La mayoría de los colaboradores de *La Traca*, al final de la guerra, fueron represaliados.

Los artículos que se incluyen en *Gutiérrez* denotan una redacción adecuada a la pretensión final de la dirección editorial, frases socarronas que incitan a la sonrisa de una burguesía identificada con la derecha política de la clase media, irrespetuosa con las ideas que no sean las que ellos persiguen.

Bibliografía

- Alba Pagán, E. (2000) *El aeropuerto de Manises: de los inicios a la actualidad*. Manises: Ajuntament de Manises.
- Conde Martín, L. (2005) *El humor gráfico en España. La distorsión internacional*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid.
- Escrivà Moscardó, C. (2007) *La Paz es nuestra, 30 mujeres de un infinito*. Valencia: L'Eixam.
- Guillen, J. (1970) *La España de la posguerra. Memoria gráfica 1939-1949*. Madrid: La Actualidad Española.
- Gutiérrez (1932), 12 de marzo, pp. 1-20.
- Mancebo, M. F. (1994) *La Universidad de Valencia. De la Monarquía a la República (1919-1939)*. Valencia: Universitat de València.
- Martínez Gallego, A. (2015) *El humor frente al poder. Prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España, 1927-1987*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vargas, L. de (1927) *Los lagarteranos*. Madrid: La Farsa.



Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick: relatos soñados y deseos encadenados

José Manuel López Fernández
(Universidade de Santiago de Compostela)

josemlopez@gmail.com

Resumen: *Eyes Wide Shut* (1999) está basada en *Relato soñado* (1926) de Arthur Schnitzler, uno de los grandes exploradores de la brecha subjetiva abierta por el romanticismo y convertida en abismo por el psicoanálisis. En la obra de Schnitzler las fronteras se desdibujan: entre la mente y el cuerpo, entre el sueño y la realidad, entre lo consciente y lo inconsciente, entre el deseo y la muerte. *Relato soñado* es una condensación de todo ello, una breve novela sobre las furiosas corrientes del sueño y del deseo que fluyen bajo las relaciones sociales. Schnitzler sitúa la acción en aquella Viena *fin de siècle* recorrida por las fuerzas del inconsciente pero Kubrick la traslada a la Nueva York de fin de milenio. A pesar de estos cambios temporales y geográficos, Kubrick realiza una traslación remarcablemente fiel de la *novelle* de Schnitzler pero, como en todas sus películas que parten de material literario, va más allá de la adaptación canónica. En esta comunicación pretendo demostrar cómo es su deseo insaciable de imagen el que le lleva a prescindir de la esperable voz en off para traducir el flujo mental de Fridolin (que sí contempló en las primeras versiones del guión). Gracias a un uso maestro de la gramática del cine —especialmente los fundidos encadenados— veremos como Kubrick pone en imágenes el torbellino mental de William y esos “deseos escondidos y apenas sospechados” que, en palabras de Schnitzler, “hasta en el alma más pura y más clara pueden provocar turbios y peligrosos remolinos”.

Palabras clave: psicoanálisis, Kubrick, Schnitzler, inconsciente, sueño

Resumo: unditi *Eyes Wide Shut* (1999) está baseada en *Relato soñado* (1926) de Arthur Schnitzler, un dos grandes exploradores da brecha subxectiva aberta polo romanticismo e convertida en abismo pola psicoanálise. Na obra de Schnitzler as fronteiras desdibúxanse: entre a mente e o corpo, entre o soño e a realidade, entre o consciente e o inconsciente, entre o desexo e a morte. *Relato soñado* é unha condensación de todo iso, unha breve novela sobre as furiosas correntes do soño e do desexo que flúen baixo as relacións sociais. Schnitzler sitúa a acción naquela Viena *fin de siècle* percorrida polas forzas do inconsciente pero Kubrick trasládaa á Nova York de fin de milenio. A pesar destes cambios temporais e xeográficos, Kubrick realiza unha translación remarcablemente fiel da *novelle* de Schnitzler pero, como en todas as súas películas que parten de material literario, vai máis aló da adaptación canónica. Nesta comunicación pretendo demostrar como é o seu desexo insaciable de imaxe o que lle leva a prescindir da esperable voz en off para traducir o fluxo mental de Fridolin (que si contemplou nas primeiras versións do guión). Grazas a un uso mestre da gramática do cinema —especialmente os fundidos encadeados— veremos como Kubrick pon en imaxes o bulebulle mental de William e eses “desexos escondidos e apenas sospeitados” que, en palabras de Schnitzler, “ata na alma máis pura e máis clara poden provocar turbios e perigosos remolinos”.

Palabras chave: psicoanálise, Kubrick, Schnitzler, inconsciente, soño

López Fernández, José Manuel (2016) “*Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick: relatos soñados y desesos encadenados”.

Abstract: *Eyes Wide Shut* (1999) is based on Arthur Schnitzler's *Dream Story* (1926). Schnitzler was one of the big explorers of the subjective breach opened by the romanticism and enlarged into an abyss by the psychoanalysis. In Schnitzler's life's work, the frontiers become blurred between mind and body, the conscious and the unconscious, dream and reality, desire and death. *Dream Story* is a condensation of all that, a brief *novelle* about the currents of dream and desire which furiously flow under social relations. Schnitzler placed his characters in a *fin de siècle* Vienna traversed by the forces of the unconscious, but Kubrick places them in a New York on the brink of the new millennium. Despite these temporal and geographical changes, Kubrick makes a faithful translation of Schnitzler's *novelle* but he goes, as per usual, far beyond from the canon adaptation. In this paper I would try to show how his insatiable image desire made him avoid the expected voice over in order to translate his characters' stream of consciousness. Thanks to a masterful use of the film grammar —specially dissolves— Kubrick manages to translate into images his character's inner turmoil and “those hidden, scarcely suspected wishes”, as Schnitzler puts it, “which can produce dangerous whirlpools even in the serenest and purest soul”.

Keywords: psychoanalysis, Kubrick, Schnitzler, unconscious, dream

Eyes Wide Shut (1999), la última película de Stanley Kubrick, que falleció poco después de terminar un primer montaje, está basada en *Relato soñado* (1926) de Arthur Schnitzler, uno de los grandes exploradores de esa brecha interior hacia el inconsciente abierta por el romanticismo, explorada por el psicoanálisis y convertida en abismo por la tardomodernidad de finales del siglo XIX. En el mundo fantasmal retratado por Schnitzler en toda su obra teatral y novelística las fronteras se desdibujan y sus personajes parecen anclados en umbrales que nunca llegan a atravesar: entre la psique y el soma; entre el sueño, la fantasía y la realidad; entre lo consciente y lo inconsciente; entre el deseo erótico y la pulsión de muerte; o en un plano más general, entre los estertores del imperio de los Habsburgo, la inhabitable Kakania de Robert Musil, y los balbuceos del Nuevo Orden surgido de la Primera Guerra Mundial. *Relato soñado* es una breve novela sobre las furiosas corrientes del sueño y del deseo que fluyen bajo el sustrato de las relaciones sociales, socavándolo lentamente y desbordando por las junturas. Aunque Schnitzler la ambienta en aquella Viena de *fin de siècle* recorrida por fuerzas obscenas (ocultas), Kubrick traslada la acción a la Nueva York de fin de milenio (una Nueva York reconstruida, eso sí, en los estudios Pinewood de Londres).

De Viena a Nueva York, la elección geográfica de Kubrick es de una indiscutible pertinencia porque la ciudad norteamericana es una de las nuevas capitales del imperio, ese “submundo” recorrido por el miedo y la angustia que retrataron Don DeLillo en su novela homónima o David Cronenberg en *Cosmópolis* (2012), también basada en una obra de DeLillo. Como lo es también su elección temporal, del fin de siglo al fin de milenio, porque la palabra clave aquí es “fin”: la concepción de la historia como un final de época sin fin, un *continuum* decadente, un eterno ocaso sin albor. Karl Kraus describió aquella su Viena finisecular como el campo de pruebas para la destrucción del mundo y la Nueva York de Kubrick, preapocalíptica (el 11S llegaría apenas dos años después) y fantasmal, se encuentra también en el vórtice de un fin del mundo intuido pero siempre postergado. Un páramo demoníaco en el que los dioses antiguos han muerto definitivamente y ya solo combaten las fuerzas oscuras del ser humano. Por todo ello no resulta sorprendente que, aunque un siglo separe al matrimonio protagonista de la *novelle* de Schnitzler y al de la película de Kubrick, aquellos umbrales que deshabitaban Albertine y Fridolin sean similares a los que siguen sin atravesar Alice y William (Tom Cruise).

A pesar de estos cambios temporales y geográficos, Kubrick realiza una traslación remarcablemente fiel de la *novelle* de Schnitzler, pero es significativo el impulso que, como en todas sus películas que parten de material literario, le hace ir más allá de la adaptación canónica. En esta comunicación pretendo demostrar cómo es su deseo insaciable de imagen el que —como a sus personajes protagonistas— le lleva a prescindir de una esperable voz en *off* para traducir el flujo mental de Fridolin (que sí contempló en las primeras versiones del guión pero acabó descartando). Gracias a un uso maestro de la gramática del cine —especialmente los fundidos encadenados— veremos cómo Kubrick pone en imágenes el torbellino

López Fernández, José Manuel (2016) “*Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick: relatos soñados y desesos encadenados”.

200 En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

mental de William y la imparable manifestación de esos “deseos escondidos y apenas sospechados” que, en palabras de Schnitzler, “hasta en el alma más pura y más clara pueden provocar turbios y peligrosos remolinos”.

I. Relatos soñados

“La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. Eso es lo inhóspito, lo siniestro”. Eugenio Trías (1982, p. 74).

La primera imagen de *Eyes Wide Shut* (fig. 1: <http://bit.ly/1UwLTR7>) nos desvela literalmente el cuerpo desnudo de Alice (Nicole Kidman) cambiándose de ropa mientras suena el vals triste de Shostakóvich y el plano, brevísimo, dura apenas unos segundos enmarcado por dos cortes a negro (es, literalmente, el tiempo entre dos parpadeos). La siguiente secuencia, inmediatamente después del título de la película, nos muestra un acto inusual en el cine: Alice sentada en el váter limpiándose con un trozo de papel (fig. 2: <http://bit.ly/1RF64oV>). Más aún que el desnudo inicial, esta acción nos enfrenta frontalmente con lo obsceno (*obscenus*), lo sucio o lo que atenta contra el pudor. Pero una etimología alternativa sugerida por D. H. Lawrence lo relaciona con lo que está fuera de escena (*obscena*), es decir, lo no mostrado, lo oculto (Lawrence, 2004; Kaplan, 1955, pp. 544-559). Si seguimos la intuición del escritor inglés que, como Kubrick en esta película, tuvo que enfrentarse en varias ocasiones a la censura, la obscenidad de una imagen no radicaría tanto en qué se muestra como en el hecho mismo de mostrarlo. Y con estas dos imágenes, con la exposición a bocajarro del cuerpo desnudo de Alice y de sus funciones fisiológicas a la mirada del espectador, Kubrick avanza ya que estamos ante una película sobre la mirada furtiva del voyeur y la negación de esa mirada, sobre el deseo por lo que vemos pero también, y muy especialmente, el deseo por lo que no podemos ver, por lo prohibido que se oculta detrás del velo y la máscara. *Eyes wide shut*, por lo tanto, “ojos cerrados de par en par”, juego de palabras que invierte la conocida expresión “eyes wide open”, ojos bien abiertos, ampliamente (wide) o abiertos de par en par. Ojos que no pueden estar “ampliamente cerrados” salvo que, como bien sabían Kubrick y los románticos¹, la mirada se dirija hacia nuestro interior.

Como afirma Trías, la belleza no es más que una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo. Y cuando brote abruptamente el imaginario interior de Alice —la revelación de su deseo soterrado por otro hombre—, los *eye wide shut* de William se abrirán finalmente y su pequeño mundo marital y burgués se abrirá también al abismo. El exabrupto de lo inconsciente se producirá a través de la palabra. “¿Te acuerdas del verano pasado en Cape Cod?”, así comienza el relato, envuelto en los vapores de la marihuana, que abrirá el “bloc mágico”, esa suerte de diario íntimo del inconsciente en el que para Sigmund Freud quedan grabadas las muescas del deseo y del trauma. Alice le cuenta entonces a su marido la fantasía que tuvo con un joven oficial de la marina que se cruzaron en aquellas vacaciones en familia: “Y pensé que si él me deseara, aunque solo fuera por una noche, yo estaba dispuesta a perderlo todo. A ti. A Hélena. Todo mi puto futuro. Todo. Y sin embargo era extraño porque, al mismo tiempo, tú me eras más querido que nunca. Y en ese momento, mi amor por ti era a la vez tierno... y triste”.

¹ Sobre el romanticismo escéptico y desencantado de Kubrick, más allá de *Eyes Wide Shut*, véase Michel Ciment (2000) *Kubrick*. Madrid: Akal (pp. 122, 126, 146 o 263) o Christopher Rowe (2013) «The Romantic Model of 2001: *A Spacey Odyssey*», *Canadian Journal of Film Studies*, 22 (2).

Kaja Silverman (1988) ha estudiado cómo la voz femenina en el cine sirve de “espejo acústico” en el que se reflejan las patologías masculinas, y cómo esa voz ha sido tradicionalmente controlada por la autoridad interpretativa del hombre que escucha. Pero en el relato soñado por Schnitzler y Kubrick la voz de Alice fluye libremente y viene a desestabilizar el mundo de apariencias en el que vive William. Si es cierto que *Eyes Wide Shut* se levanta sobre la mirada masculina, como parece indicar ese plano inicial del cuerpo femenino expuesto, también lo es que se derruye bajo una voz femenina que brota de las profundidades del inconsciente. Domènec Font (2012, p. 460) señala acertadamente cómo Kubrick construye esta secuencia como una sesión psicoanalítica, con la mujer como paciente y el hombre como silencioso analista. Pero finalmente, incapaz de asimilar la revelación descarnada del deseo de Alice, el médico se convertirá en paciente por un proceso de transferencia de la neurosis.

El relato de Alice será, por tanto, el detonante que provocará la aparición de lo siniestro freudiano, aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado y al hacerlo “se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más íntimamente familiar, íntimo, reconocible” (Trías, 1982, p. 33). Lo siniestro es la impresión turbadora que lo familiar nos produce cuando se vuelve ajeno, desconocido, capaz de revelarnos lo que de inquietante había en el interior de lo familiar mismo. Caídas las máscaras de la convención social y convertida su mujer en una siniestra desconocida, el doctor William Harford comenzará su vagar noctámbulo por una Nueva York irreal, atrapado entre el sopor de un sueño traumático y el despertar de las fuerzas fantasmáticas del deseo.

2. Deseos encadenados

“El teatro “da” de verdad este dato [audiovisual], o al menos con un poco más de verdad: está físicamente presente, en el mismo espacio que el espectador. El cine solo lo da en efigie, ya de entrada a través de lo inaccesible, a través de un plano ajeno primordial, un infinitamente deseable (=un jamás poseíble)”. Christian Metz (2001, p. 75).

El cine es el reino de lo inaccesible, de un deseo primigenio que se exhibe en ausencia y solo se ofrece en efigie. No es casual que “efigie” comparta raíz con “ficción”, la representación mortuoria, el fingimiento de figura, el espejo deformante. El cine nos ofrece un infinitamente deseable, según la fórmula de Metz, que se convierte irremediabilmente en un jamás poseíble; una idea que, simplificada en el enunciado del cine como “fábrica de sueños”, ha permeado acercamientos teóricos al cine de toda índole desde sus primeras imágenes. Un jamás poseíble porque el cine “no te da lo que desees, solo te dice cómo desearlo”, según la fórmula alternativa de Žižek (Fiennes, 2006). Esa es la perversidad del cine y ese será el papel que cumplan en *Eyes Wide Shut* dos personajes secundarios pero cruciales en su papel de cancerberos del deseo y de goznes entre dos mundos. El primero de ellos es Victor Ziegler (Sidney Pollack), un amigo de William que le mostrará la existencia, más cerca de lo que podía imaginar, de la turbiedad del otro lado. Kubrick incorpora a este personaje ausente en la novela de Schnitzler para entregarle el destino de William en la ficción. Y la aparente casualidad de que terminara siendo interpretado por otro cineasta (en un principio fue Harvey Keitel el elegido para el papel) parece apropiada, porque Ziegler finalmente no le dará a William lo que desea sino que, como el cineasta a su espectador, solo le mostrará cómo desearlo.

El segundo es Nick Nightingale (Todd Field), viejo amigo de la facultad de William que ahora trabaja de pianista y será quien le hable por primera vez de las bacanales en las que debe tocar con los ojos

López Fernández, José Manuel (2016) “*Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick: relatos soñados y desesos encadenados”.

vendados. Nightingale (Nachtigall en la novela de Schnitzler) lleva la noche (*Night/Nacht*) grabada en su propio apellido: el ruiseñor, el “cantor de la noche” que intensifica sus cantos en el ocaso, ha perdido en su nombre español las arcaicas relaciones con lo oscuro que sí conservaba en su original latino, *luscinia*, derivado de *luscus*, entornar los ojos por la ausencia de luz. Un gesto, el de entrecerrar los ojos, que me parece muy apropiado para estos “exploradores de la brecha subjetiva” de los que estamos hablando en estas páginas: fruncir la vista para poder ver en la oscuridad (que aguarda en uno mismo). Tanto en la novela como en la película, este personaje abrirá a William las puertas de la noche que aguarda al otro lado, facilitándole la contraseña necesaria para entrar en la mansión donde se celebran las orgías de la sociedad secreta a la que pertenece Ziegler. Nightingale es el pasante, el barquero, el mediador entre mundos, y el portón azul que abrirá esa contraseña será el vórtice que comunica los dos mundos, las dos estancias del ser: la del sueño y la de vigilia, la de la consciencia y la del inconsciente.

William iniciará así, atormentado por las revelaciones de Alice, su viaje al fin de la noche. Será una noche de deseos frustrados donde la única infidelidad que tenga lugar no será de *facto* sino de *imago* pues Kubrick la convertirá en ensoñaciones o imágenes mentales que asaltan al doctor mientras se dirige en taxi a la mansión en la que se celebran las orgías de la sociedad secreta cuya existencia ha conocido esa misma noche. En esa breve escena en blanco y negro, tintada en un ligero azul nocturnal muy apropiado pues de la noche de la mente emergen, William recrea un acto que nunca sucedió salvo en la imaginación de su mujer y ahora en la suya. Para Alice, esa aventura pertenece al campo de la *phantasie* freudiana o del *fantasme* lacaniano, es la escenificación imaginaria de un deseo inconsciente. Pero para William esas imágenes, que sobrevienen además cuando tiene los ojos cerrados de par en par, se convierten en un pequeño film fantasmático que pone en escena algo (el deseo de Alice por otro hombre) que hasta entonces había permanecido oculto. Jacques Lacan diferencia entre el *fantasme* (fantasía) y el *fantôme*, esa condición espectral de lo inesperado que se manifiesta y aterriza porque no pertenece exclusivamente a la imaginación sino que guarda una cierta relación con la realidad. Porque, como le dirá William a Alice al final de la película, “ningún sueño es solo un sueño”.

Aunque nunca han sucedido, estas imágenes brotan de lo Real mismo, de los terrores y quizá de las fantasías impronunciados que tejen la intimidad de esta pareja, y se convierten en el motor que impulsa el vagar sonámbulo de William: imágenes sin cuerpo de un deseo sin acto que, aún así, le obsesionan y atormentan. Pero al contrario que su mujer, parece decidido a pasar al acto como si, además de satisfacer un irracional deseo de venganza hacia ella que es aún más explícito en *Relato soñado*, quisiera generar nuevas imágenes que borren el *fantôme* de Alice en los brazos de otro amante. Y un instante después el deseo de imagen, la pulsión escópica de William se convertirá también en el de la propia película que parece tirar de él hasta el portón azul a través de una serie de cuatro fundidos encadenados en apenas treinta segundos. Cuatro *dissolves* que comienzan y terminan en el rostro de William (fig. 3: <http://bit.ly/1XXVnTe>) que oscila entre la anticipación de imágenes aún no existentes que aguardarían tras el portón y la reimaginación de las imágenes nunca sucedidas —pero aún así vistas por William— de la infidelidad al otro lado del espejo de Alice.

Podría pensarse que Kubrick está simplemente acortando el trayecto del doctor hacia su oscuro objeto de deseo y, de hecho, el viaje termina tras el último de los encadenados. Pero si su función fuera la de una convencional elipsis, con uno solo hubiera bastado. ¿Por qué, entonces, enlazar cuatro en tan breve lapso e inmediatamente después de la ensoñación de la infidelidad de Alice? ¿Cómo podríamos obviar la poderosa relación que se establece por contigüidad entre las imágenes de la soñada infidelidad de su mujer y la inmediata disolución de la figura de William, la des-figuración de su rostro en la noche? Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el deseo de imagen que muestra Kubrick en *Eyes Wide Shut* es tal

que renuncia a convertir el flujo mental de Fridolin en *Relato soñado* en la esperable voz en off. Y también que estos encadenados aparecen en otros momentos clave de la película, como el que le conducirá al descubrimiento de su máscara en la almohada al lado de Alice. Por todo ello, creo que este encadenado de encadenados trata de poner en imágenes el torbellino mental de William y la imparable manifestación de esos “deseos escondidos y apenas sospechados” que en palabras de Schnitzler (2008, p. 17) “hasta en el alma más pura y más clara pueden provocar turbios y peligrosos remolinos”.

Lo que intuimos en el tránsito líquido de estos cuatro encadenados es el carácter volátil y traslúcido del deseo de William representado en la sobreimpresión de la noche neoyorquina en su rostro, la tentación del otro lado, la anticipación del lado oscuro y oculto de la metrópolis. El indeterminado telón de fondo de la noche urbana —tan moderna como repleta de terrores arcaicos— se abre paso hacia el primer plano a través del rostro de William. Una noche atemporal que permanece invariable, al menos, desde que comenzó el viaje contra-ilustrado y el sujeto comenzó a cuestionar el iluminismo y la centralidad de la Razón para aventurarse en la oscuridad de su interior. Hegel, el redactor del *Primer Programa del Idealismo Alemán* (1796-1797) y uno de los precursores de la “nueva sensibilidad” del Romanticismo, hablaba en su *Filosofía Real* de una noche de imágenes, entre el recuerdo y la imaginación, que habita en nuestro inconsciente:

“El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad lo encierra todo, una riqueza de representaciones sin cuento, de imágenes que no se le ocurren actualmente o no tiene presentes. Lo que aquí existe es la noche, el interior de la naturaleza, el puro uno mismo, cerrada noche de fantasmagorías: aquí surge de repente una cabeza ensangrentada, allí otra figura blanca, y se esfuman de nuevo. Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo” (Hegel, 2006, p. 154).

El ser humano es esta noche, infinita, vacía, que yace en nuestro interior y se asoma a nuestra mirada, por lo que el viaje al fin de la noche de William será también, por lo tanto, un viaje hacia sí mismo, hacia las profundidades de su inconsciente. Y la confirmación la obtendremos cuando por fin entre en la mansión y se vea rodeado por la noche que habita en su interior y su riqueza de representaciones, sus imágenes que no tenía presentes pero que, de repente, ahí están, frente a él. Por la mansión deambulan ritualmente monjes enmascarados cubiertos por túnicas acompañados por mujeres desnudas pero también enmascaradas, cuerpos femeninos expuestos a la mirada masculina como el de Alice en la primera imagen de la película. Pero aquí la ausencia de rostro convierte a esas mujeres en mera sucesión, en la encarnación abstracta del deseo masculino. Aquella Venus que emergía del espacio obscuro del baño era un cuerpo deseante, estas hetairas enmascaradas son meros cuerpos deseados. William ignora las advertencias de una de esas mujeres y continúa penetrando en la mansión hasta que un nuevo fundido encadenado nos introduce definitivamente en el inconsciente del doctor. Un primer plano de su rostro cubierto por una máscara que resalta su mirada deseante —esos ojos en los que anida “una noche que se hace terrible”— se funde en un travelling subjetivo en el que, por primera vez, no vemos a William mirando sino que vemos lo que él ve, el mundo hasta entonces escondido de sus propias fantasías y pulsiones eróticas (fig. 4: <http://bit.ly/1Sgz5I8>).

Ese sinuoso travelling subjetivo nos lleva, despaciosamente, por las sucesivas estancias de esta mansión— muy cercana al Hotel Overlook de *El resplandor* (*The Shining*, 1980) de Stanley Kubrick y, especialmente, a la casa Usher de Edgar Allan Poe, como bien entendió el romántico norteamericano

López Fernández, José Manuel (2016) “*Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick: relatos soñados y desesos encadenados”.

Albert Pinham Ryder que se inspiró en *La caída de la casa Usher* (1839) para un cuadro de secreta belleza que tituló *Temple of the Mind* (c. 1885), el templo de la mente. Asistimos pues a los deseos que pueblan la psique de un William convertido en un mero espectador de sí mismo, impotente, pues no pasa al acto, solo observa como la mayoría de los asistentes, como nosotros. Hasta que es descubierto y, después de que una de las mujeres se ofrezca en sacrificio para salvarlo, el gran maestro de la organización lo expulsa de la mansión y por lo tanto de su propio deseo.

3. Lindes espectrales

Cuando William trate de averiguar quién es esa benefactora que tanto le fascina (deslumbramiento aún más palpable en *Relato soñado*) su nombre nunca será pronunciado, su identidad permanecerá vedada como su cuerpo. Esa mujer a la que ansía, expectativa de goce, es tan inalcanzable como el resto de mujeres a las que ha deseado en las últimas horas: repeticiones, cuerpos anónimos e intercambiables, imágenes que no le pertenecen, fantasmas del deseo. Es el deambular de un hombre condenado a desear infinitamente un jamás poseíble porque lleva el deseo grabado en sí mismo. Fridolin era el nombre del protagonista de la novella de Schnitzler, pero Kubrick decide que se convierta en William. Y quizá haya en ese cambio algo más que una simple americanización de su nombre: “Will” significa deseo o voluntad y como verbo auxiliar indica una proyección hacia el futuro. El doctor Harford sería entonces la encarnación de un deseo (*Will-I-am*), que finalmente no encontrará cuerpo (*Will-I-am not*). Pero lo realmente interesante es cómo Kubrick le otorga imagen a ese deseo a través de estas disoluciones que van más allá del mundo material de las imágenes para abismarse en el interior del ser humano, efectos que van más allá de la técnica para convertirse en un afecto especial.

La definición canónica del fundido encadenado, la que dan por ejemplo David Bordwell y Kristin Thompson (1995, p. 493) en el glosario de *El arte cinematográfico*, dice así: “Una transición entre dos planos en la que la primera imagen desaparece gradualmente mientras aparece poco a poco la segunda imagen; durante un momento, las dos imágenes se funden en sobreimpresión”. Toda película, lo sabemos bien, se compone de una sucesión de imágenes y sonidos que inmediatamente se vuelven invisibles e inaudibles; se disuelven, se desvanecen en “la noche de la imagen”, ese instante de oscuridad que anidaba entre fotograma y fotograma cuando el cine aún era analógico. El montaje intenta salvarlos creando un sistema de uniones o relaciones que compensen de alguna manera su carácter efímero. Como afirmaba Godard en *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin y Anne-Marie Miéville, 1976), una película es una sucesión de imágenes que son reemplazadas por otras pero, cuando una imagen expulsa a la anterior y ocupa su lugar, también está conservando en cierto modo su memoria. Memoria histórica, por supuesto, como apuntan Godard, Miéville y Gorin, pero el cuerpo de la imagen atesora también, como el cuerpo humano, una memoria genética: unos cuerpos sustituyen a otros, generación tras generación, y los que llegan conservan en su ADN la memoria de aquellos que les precedieron. En nosotros perviven nuestros antepasados, la Eva Mitocondrial y el Adán del Cromosoma Y; y así también en la imagen, en toda imagen, late el pulso de su *imago antecessor*.

Gracias a esa persistencia de las imágenes —que nunca fue solo retiniana— el cine puede sobreponerse a la inmovilidad y la muerte, salvaguardar la impresión de movimiento y de vida, cuajar la pulsión del deseo. Pura mecánica del cine, desde luego, pero además de las mecánicas efectivas del montaje aquí están en juego otras mecánicas afectivas más profundas. Si en el cine, como afirma Raymond Bellour (2013, p. 146), el deseo surge en el corte de montaje, ¿qué sucede realmente durante un fundido encadenado, esa transición etérea y frágil que trata de suavizar la violencia del corte? ¿Qué tiene lugar (o mejor: qué tiene

tiempo) en ese misterioso momento en el que dos imágenes se “funden en sobreimpresión” como la noche neoyorquina en el rostro del doctor Harford? ¿Qué sucede en ese momento central en el que una imagen todavía no ha dejado de ser y la otra aún no ha llegado a ser?

Esos encadenados congelados entre dos imágenes podrían representar lo que Arthur Schnitzler definía como “medioconsciente” o “semiconsciente” (Schnitzler, 2014; Farese, 1998). Es bien conocida la admiración que Freud sentía por Schnitzler, al que veía como un “doble” que había llegado desde la poética a conclusiones similares a las que él había alcanzado desde el análisis. En una famosa carta fechada en 1922 elogiaba “su profunda comprensión de las verdades del inconsciente y de la naturaleza pulsional del hombre, su desmenuzamiento de las certezas culturales convencionales, la insistencia de sus pensamientos en la polaridad del amor y de la muerte” (Schnitzler, 2014, p. 13). Pero lo que quizá no sea tan conocido es la enmienda de Schnitzler al psicoanálisis, que estudiaba profusamente pero con el que no concordaba en importantes aspectos: “El totalmente consciente es raro, pero también lo es el totalmente inconsciente, en el sentido que sería en verdad necesaria la magia psicoanalítica para hacerlo consciente. [...] El psicoanálisis habla de la consciencia y del subconsciente, pero demasiado a menudo pasa por alto la consideración del medioconsciente” (Schnitzler, 2001, p. 17).

Para Schnitzler, ese medioconsciente sería un estado impreciso de consciencia, lúcido pero cercano a la duermevela, una especie de reino de la ensoñación, las impresiones y los recuerdos que aleja al suceso de su realidad cotidiana para acercarlo peligrosamente a los deseos ocultos en su inconsciente. Creo que en el misterioso momento central de un encadenado nos encontramos precisamente en ese *no man's land*, ese territorio de nadie del que habla Schnitzler. Un limbo entre el ser y el no ser, una linde espectral en la que las imágenes se velan, en su doble acepción de duelo y disolución, y el deseo permanece encadenado en su fugacidad translúcida, como de sudario, que cubre y desvela al mismo tiempo el cuerpo de la imagen. Al detener el tránsito del encadenado en ese instante en el que una imagen en su ascenso hacia la luz se encuentra con otra en su descenso hacia la oscuridad, podemos atisbar parte del secreto, la mecánica afectiva del cine y su condición espectral, su tensión constante entre la aparición y la desaparición, su percepción alucinatoria e hipnótica entre lo consciente y lo inconsciente.

Bibliografía

- Bellour, R. (2013) *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Fiennes, S. (Dir.) (2006) *The Pervert's Guide to Cinema*. Reino Unido, Austria y Holanda: Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films.
- Farese, G. (Ed.) (1998) *Schnitzler. Opere*. Milán: Mondadori.
- Font, D. (2012) *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hegel, G. W. F. (2006) *Filosofía real*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Kaplan, A. (1955) "Obscenity as an Esthetic Category". *Law and Contemporary Problems*, 20 (otoño), pp. 544-559. Disponible en: <http://bit.ly/1Uppncx> [Consulta: 17.06.2015].
- Lawrence, D.H. (2004) "Pornography and Obscenity". En Boulton y James T., D. H. *Lawrence: Late Essays and Articles*, 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metz, C. (2001) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Silverman, K. (1988) *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Schnitzler, A. (2001) *Sulla Psicoanalisi*. Milán: SE.
- Schnitzler, A. (2008) *Relato soñado*. Barcelona: Acantilado.
- Schnitzler, A. (2014) *Libro de dichos y dudas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Trías, E. (1982) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.



Unha achega ao catálogo das Edicións do Castro: os Cadernos do Seminario de Sargadelos

Leticia Quintás Pérez
(Universidade da Coruña)
leticia.quintas.perez@udc.es

Resumen: A la hora de analizar la intensa actividad editorial producida en Galicia a finales del siglo XX, encontramos un elevado número de empresas que se ocupan del panorama cultural gallego de este período. Entre ellas, podemos destacar las Edicións do Castro cuya producción consta de aproximadamente 1500 libros, distribuidos a lo largo de diferentes colecciones que abarcan desde temas científicos hasta escritos de creación propia. Este extenso catálogo carece, en la actualidad, de un estudio riguroso que nos ayude a ver lo que la editora de Díaz Pardo supuso para el mundo editorial gallego del momento. Falta, por tanto, una revisión atenta y un posterior análisis de las colecciones que forman parte del Castro de modo que nos permitan poner de relevo las características de este proyecto: contenido y evolución de las colecciones, autores/as que participan, instituciones colaboradoras o redes intelectuales y comerciales tejidas en el campo cultural gallego, entre otros aspectos.

En esta comunicación nos centraremos en el análisis de los ‘Cadernos do Seminario de Sargadelos’ que se editan entre los años 1972 y 2007. Es esta una colección destacada dentro de la editorial tanto a nivel cuantitativo por sus cerca de cien volúmenes, como por la extensión temporal que va desde los años iniciales de la editorial hasta su desaparición. Además de eso, debemos hacer referencia al tema central que en ella se recoge y que está ligado a la industria de la cerámica, lo que nos deja ver una colección vinculada con los principios ideológicos fundadores de un importante proyecto empresarial como es Sargadelos y no equiparable a otras hechas en la altura por las industrias culturales del momento.

Palabras clave: Edicións do Castro, Isaac Díaz Pardo, Cadernos do Seminario de Sargadelos, cerámica, industria

Resumo: Á hora de analizarmos a intensa actividade editorial producida na Galiza a finais do século XX, encontramos un relativamente elevado número de empresas que se ocupan do panorama cultural galego deste período. Entre elas, podemos destacar as Edicións do Castro cuxa produción consta duns aproximadamente 1500 libros, distribuídos ao longo de diferentes coleccións que abarcan desde temas científicos até escritos de creación propia. Este extenso catálogo carece, na actualidade, dun estudo rigoroso que nos axude a ver o que a editora de Díaz Pardo supuxo para o mundo editorial galego do momento. Falta, por tanto, unha revisión atenta e unha posterior análise das coleccións que forman parte do Castro de modo que nos permitan poñer de relevo as características deste proxecto: contido e evolucións das coleccións, autores/as que participan, institucións colaboradoras ou redes intelectuais e comerciais tecidas no campo cultural galego, entre outros aspectos.

Nesta comunicación centrarémonos na análise dos ‘Cadernos do Seminario de Sargadelos’ que se editan entre os anos 1972 e 2007. É esta unha colección destacada dentro da editorial, tanto a nivel cuantitativo polos seu perto de cen volumes, como pola extensión temporal que vai desde os anos iniciais da editorial

até a súa desaparición. Alén diso, debemos facer referencia ao tema central que nela se recolle e que está ligado á industria da cerámica, o que nos deixa ver unha colección vinculada cos principios ideolóxicos fundadores dun importante proxecto empresarial como é Sargadelos e non equiparable a outras feitas na altura polas industrias culturais do momento.

Palabras chave: Ediciós do Castro, Isaac Díaz Pardo, Cadernos do Seminario de Sargadelos, cerámica, industria

Abstract: When it comes to examine the intense publishing activity produced in Galicia at the end of the twentieth century, there is a relatively high number of companies addressed to the Galician cultural landscape during that period. Among them, we could highlight Ediciós do Castro, whose production consists of approximately 1,500 works, distributed in different collections, ranging from scientific topics to self-created writings. This extensive catalogue currently lacks of a rigorous study that helps us to see what this publishing company created by Díaz Pardo implied for the publishing scene in Galicia at that time. Therefore, there is a lack of a thoughtful revision and a subsequent analysis of the collections forming part of Ediciós do Castro in such a way that enables us to emphasize the features of this project: the contents and evolution of the collections, the authors being involved, the collaborating institutions or intellectual and commercial networks tied in the Galician cultural frame, among other aspects.

This communication is focused on the analysis of ‘Cadernos do Seminario de Sargadelos’, edited between 1972 and 2007. This is a notable collection for the publisher in quantitative terms, due to its nearly 100 volumes, as well as for its temporary extension, going from the first years of the company until its disappearance. In addition, we should refer to the main topic included in this collection and linked to the ceramic industry. This enables us to see a collection related to the ideological principles that have founded an important business project like Sargadelos, and not comparable with other collections carried out by the cultural industries from that moment.

Keywords: Ediciós do Castro, Isaac Díaz Pardo, Cadernos do Seminario de Sargadelos, ceramic, industry

Introdución: O proxecto empresarial de Isaac Díaz Pardo

Un dos núcleos empresariais máis recoñecidos ao longo da historia na Galiza é o creado por Isaac Díaz Pardo a mediados do século XX que parte da cerámica como elemento central para crear non só diferentes empresas industriais (na Galiza e fóra dela), senón tamén para poñer en marcha outros proxectos entre os que se encontran as Edicións do Castro ou o Museo Carlos Maside. Antes de máis, cómpre facer un breve repaso que nos deixe ver como foron xurdindo as propostas de Díaz Pardo que pronto obtiveron un grande recoñecemento dentro e fóra do país, e deternos especialmente naqueles aspectos relacionados coa editorial e co Seminario de Sargadelos pois son os que, nesta ocasión, constitúen o cerne do noso estudo.

O proxecto iníciase en 1949 coa posta en marcha dunha empresa de cerámica no Castro de Samoedo (Sada - A Coruña) que lembra á antiga fábrica de Sargadelos creada por Antonio Raimundo Ibáñez, unha das primeiras empresas galegas que se serviu de materias primas, neste caso do caolín, para pór en valor os recursos autóctonos que desde a Galiza se podían ofrecer a outros lugares.

Tiña lido o primeiro que se escribiu sobre cerámica de Sargadelos, publicado en folletón pola Asociación de Artistas de Madrid. O autor era Bello Piñeiro, un artista de Ferrol que facía algo de investigación. Este pintor tivo unha relación moi romántica cunha descendente do marqués de Sargadelos e viaxou moito a Viveiro; coñeceu Sargadelos e falaba con emoción daquela marabilla, de como funcionaban e da esperanza que representaba para o país. Decía que esperaba que algún día alguén resucitara aquilo. Verdadeiramente, Sargadelos era unha empresa exemplar que posuía un contido de arte moi suxerente.

Nieto, 2009, pp. 55-56

Alén diso, existe no Castro unha clara vontade de elaborar unha produción dotada de elevado valor artístico que, xunto coa elaboración de diferentes pezas de louza e ornamentais, actúa como mostra das visións renovadoras que se están a desenvolver por parte de autores/as galegos/as. Uns anos máis tarde, en 1955, Díaz Pardo, favorecido por un plano de goberno arxentino para inversións estranxeiras, instala en La Magdalena (Bos Aires) unha nova fábrica de cerámica que dirixirá até 1968¹.

Posteriormente, en 1963 nace unha institución que recolle as ideas que Díaz Pardo, xunto a Luís Seoane, puxeron sobre a mesa na Arxentina, coa pretensión de traballar pola Galiza e polo pobo que loitara durante tres anos na guerra civil española. O que pretendían era recuperar a memoria que quedara silenciada ou agochada por medo a unha posíbel represión contra os que intentasen reconstruír a historia. Aparece, así, o LABORATORIO DE FORMAS que tiña como obxectivo incidir en tres campos diferentes: a comunicación, a industria e a cultura. Para iso, elabora un triplo proxecto co que inicia a súa andaina: en 1963 crea unha editorial que leva por nome Edicións do Castro; en 1968 inicia a restauración de Sargadelos en Cervo (Lugo) e, finalmente, en 1970 pon en marcha o Museo Carlos Maside.

Tras o nacemento destas empresas, en 1972 xorde o Seminario de Sargadelos dedicado á análise histórica, ao estudo das formas e ao estudo da estrutura química da cerámica. A súa organización consta de dúas áreas:

1A fábrica continuará funcionando até 1980, ano en que cerrará as súas portas debido a problemas da inflación arxentina.

²IO Quintás Pérez, Leticia (2016) “Unha achega ao catálogo das Edicións do Castro: os Cadernos do Seminario de Sargadelos”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN:978-84-608-6759-3

o Departamento de Tecnoloxía e o de Sistemas de Comunicación, que colabora con todas as empresas do grupo, ofrecendo control e investigación técnica, de imaxe e de comunicación. Desde a súa fundación, o Seminario de Sargadelos promove uns encontros estivais (Escola Libre e Laboratorio Cerámico) centrados na experiencias de Tecnoloxía e Escola Libre de cerámica que, ademais, van acompañadas de diferentes seminarios sobre temas de deseño, arte e economía, empresa, cine, teatro... Normalmente, celebrábanse no mes de agosto e nestas actividades participa xente de todo o mundo que se identifican co contorno cultural e industrial de Sargadelos². As diferentes actividades derivadas do Seminario de Sargadelos serán recollidas nunha colección do mesmo nome editada polas Edicións do Castro ao longo da súa historia, como veremos posteriormente.

Por último, o proxecto máis recente que completa o conxunto industrial de Díaz Pardo é o Instituto Galego de Información (IGI). Trátase dunha sociedade anónima apoiada pola Fundación Penzol. O creador da idea que deu lugar ao IGI foi Lorenzo Varela que sempre tivo o desexo de crear un grupo de opinión que mellorase a comunicación e a información da Galiza. Nos seus inicios, esta sociedade constitúese por douscentos dezaioito accionistas e a súa sede sitúase en Santiago de Compostela no ano 1981. Alí, realízanse diferentes traballos: contrólanse as Edicións do Castro, fanse investigacións históricas, talleres de deseño e exposición para as galerías de Sargadelos³, talleres de carpintería e mecánica, adminístrase o Seminario de Estudos Galegos e, mesmo, propónse como o lugar idóneo para desenvolver nas súas instalacións o novo Seminario de Estudos Galegos.

Reproducimos, a seguir, o organigrama de Sargadelos, publicado en *Arte-Industria. Isaac Díaz Pardo* (2001) que representa de maneira visual a interrelación da estrutura empresarial, dirixida por Díaz Pardo segundo foi concibida polos seus fundadores. Deste xeito, podemos ver como o Laboratorio de Formas, centrado na recuperación da memoria histórica, é o eixo central do cal derivan as empresas de cerámica (Castro e Sargadelos), o Museo Galego de Arte Contemporánea “Carlos Maside” e as Edicións do Castro. Alén diso, o Seminario de Sargadelos tamén ocupa un papel importante posto que actúa como coordinador das empresas do Grupo do Castro e de Sargadelos e del derivan os Departamentos de Comunicación e Tecnoloxía que se encargarán dos seminarios e das Experiencias de Tecnoloxía e Escola Libre levadas a cabo durante a época estival. No cadro non aparece nin a fábrica da Magdalena, que se encontraba en América, nin o Instituto Galego de Información, que foi creado posteriormente. En todos os elementos que conforman o esquema observamos o valor central que se lle concede á cerámica, ben como materia prima no caso das industrias, ben como obxecto de estudo no caso do Seminario de Sargadelos e das Edicións do Castro, como veremos no apartado a seguir. A modo de curiosidade, podemos destacar o logo que aparece en cada unha das empresas, que se identifica cun elemento celta, que aparecerá tamén nas producións que destas se deriven e que actuará como símbolo de identificación.

2 Chegáronse a facer trinta e cinco experiencias polas que pasaron máis de dous mil participantes que presentan os seus proxectos, dan conferencias ou participan nos distintos coloquios que alí se produciron.

3 Non debemos esquecer dentro do importante labor de Díaz Pardo a constitución de varias galerías comerciais que se inauguran por toda Galiza, mais tamén en Barcelona, Madrid ou Sevilla entre outros lugares, que servían ademais de como lugar de venda das pezas cerámicas como salas de exposicións e como librerías selectas de galego e de portugués.



I. Os Cadernos do Seminario de Sargadelos: unha colección dentro das Edicións do Castro

As edicións do Castro créanse en 1963 e entre as súas primeiras publicacións encontramos pequenos libros de carácter artístico da autoría de Isaac Díaz Pardo ou de Luís Seoane, entre outros. Eran os anos do franquismo, caracterizados principalmente, mais non só, pola ausencia de liberdades, o cal se deixa ver en determinadas intervencións como, por exemplo, a censura, que afecta moi negativamente ao mercado editorial. A través dela prohibíase a publicación de certos contidos xustificando razóns ideolóxicas, morais ou mesmo políticas e redúcese o ámbito de temas a tratar polos axentes editoriais do momento. Posteriormente, coa morte do xeneral Franco en 1975, a editorial de Díaz Pardo adquire unha nova dimensión e edita libros que non teñen nada a ver cos anteriores e que axudan a contar a historia vivida pola Galiza durante os primeiros anos do século XX. Cómpre sinalar, antes de máis, que malia que a editorial ten unha ampla produción ao longo da súa traxectoria (publica un total de 1349 títulos), existe un fondo descoñecemento acerca da dimensión e do contido da súa produción, xa que, na nosa opinión, as Edicións do Castro son unha das principais editoras na Galiza durante os anos do franquismo e posteriores.

O conxunto editorial abrangue temas de diversa índole e nel podemos encontrar tanto materiais derivados de diferentes investigacións como libros de creación, de ensaio, libros para o ensino, revistas ou mesmo libros artísticos que se agrupan ao longo de 20 coleccións, non todas do mesmo relevo e que, por orde alfabética, se presentan no cadro seguinte:

Coleccións de Edicións do Castro

Arte, arquitectura
Biblioteca del exilio
Biblioteca do 36
Cadernos do Laboratorio de Formas de Galicia
Cadernos do Seminario de Sargadelos
Cartel de cego
Debuxos, gravados
Documentos para a Historia Contemporánea de Galicia
Ensaio
Historia
Música
Narrativa
Narrativa pra nenos. O mundo do neno. Poesía pra nenos. Teatro pra nenos
O movemento renovador da arte galega
Obras completas de Rafael Dieste
Os nosos humoristas
Poesía. Opúsculos de poesía
Publicacións do Seminario de Estudos Galegos
Serie Liminar
Teatro

O traballo que hoxe nos ocupa consiste na análise dunha destas coleccións, os “Cadernos do Seminario

de Sargadelos”, que destaca dentro do proxecto editorial, tanto a nivel cuantitativo polos seus case cen volumes (en concreto, 96), como pola súa extensión temporal, que se mantén desde practicamente os anos en que arranca a editorial (1972) até que esta cesa a súa produción en 2007. Esta colección é unha das máis amplas dentro do conxunto de Edicións do Castro e presenta unha relación directa co Seminario de Sargadelos, creado tamén en 1972. A súa posta en marcha ten a ver coa necesidade de recoller os temas e ideas acerca dos cales se reflexionaba nas constantes actividades organizadas pola Escola de Verán de dito Seminario, que tiña lugar en Cervo (Lugo) e que estaba dirixida por Andrés Varela, e os aspectos relacionados cos escultores que empregaban a arxila e que colaboraban con dita escola. Do mesmo xeito, tamén se ocupaba da catalogación e clasificación da cerámica popular, prehistórica e da idade antiga ou das técnicas de elaboración e diferentes usos e estilos das pezas de barro (Pérez Rodríguez, 2015). Así, nesta colección podemos encontrar catálogos, homenaxes, ensaios, resultados de mesas redondas e outros escritos relacionados, a través de diferentes temas, co funcionamento das empresas dirixidas por Díaz Pardo.

Antes de comezarmos cunha análise esmiuzada dos temas recollidos na colección, debemos destacar o interese que podemos encontrar neles ao estar vinculados cos principios ideolóxicos fundadores dun importante proxecto empresarial como é Sargadelos e o feito de a colección non ser equiparable a outras feitas na altura polas diferentes editoriais que nese momento estaban a desenvolver o seu labor.

No seguinte apartado deste traballo, analizaremos cales son as obras que se agrupan na colección do Seminario de Sargadelos e intentaremos explicar onde reside o seu interese e cal é o motivo polo que se deciden recoller dentro do conxunto da produción do Castro. Deste modo, pretendemos pór en relación o intenso labor divulgativo e formativo que se estaba a desenvolver desde as propias instalacións do Seminario e que ten unha relación directa con todo o relacionado coa cerámica.

2. Temas na colección dos Cadernos do Seminario de Sargadelos

Un dos aspectos a destacar dentro dos Cadernos do Seminario de Sargadelos é a proximidade dos temas que neles se recollen. Nas seguintes liñas imos tratar de analizar, un pouco polo miúdo, cales son os textos que dan forma a esta colección, para o que imos ter en conta a súa temática, máis tamén nos imos deter no tipo de actividades coas que se relacionan, en especial naquelas que teñen a ver coas escolas de verán.

Para comezar a nosa análise imos establecer un total de catro bloques temáticos entre os que encontramos: a cerámica, arte, arquitectura e etnografía, a memoria histórica de Sargadelos e outros temas de historia e homenaxes.

Antes de máis, cómpre reafirmar a importancia da cerámica como motivo central neste conxunto de obras, posto que é o principal obxecto de estudo do Seminario de Sargadelos, e tampouco debemos esquecer que é tamén o eixo central que relaciona todo o proxecto empresarial levado a cabo por Díaz Pardo. Por este motivo a situamos en primeiro lugar diferenciándoa do segundo grupo onde a arte é un concepto máis xeral.

A) A cerámica

Non resulta casual que o tema da cerámica sexa o que conte con maior presenza dentro da colección dos Cadernos debido a que, como xa dixemos, é un dos obxectos centrais de atención por parte do Seminario de Sargadelos. Xa desde o manifesto do Laboratorio de Formas se propón o “estudio de las formas desarrolladas en el pasado gallego y las que continúan vigentes, heredadas de este pasado, en el presente” e se mostra un interese que nos leva á orixe de todas as formas feitas hai miles de anos, que resultan similares ás actuais e que nos lembran a súa procedencia galega. Tendo en conta isto, podemos establecer diferentes aspectos que se analizan entre os que están o relacionado cos estudos de carácter teórico, o que ten a ver cos diferentes tipos de cerámica que existen, ou coa cerámica popular propiamente dita, e o que se ocupa da figura de recoñecidos ceramistas.

Neste conxunto de publicacións sobre o tema, hai traballos que se centran na reflexión teórica onde encontramos varios tipos de publicacións que se ocupan tanto da importancia da cerámica como manifestación artística (*Necesidad e importancia de la cerámica como manifestación humana*, L. Castaldo Paris, 1996) como das características que se precisan saber sobre os seus compoñentes (*Nociones físico químicas de la cerámica de las arcillas*, Andrés Varela e Inés Canosa, 1972; ou *Materias primas de Galicia*, Emilio Galán, 1975) ou dos aspectos que se deben ter en conta á hora de traballala (*Ciencia para ceramistas y esmaltadores*, Kenneth Shaw, 1974; ou *Diseño y alienación*, Raúl Chávarri, 1974). Son estes, estudos xerais que nos achegan á cerámica como materia prima cunhas características e unha composición propia, para despois trasladarnos á cerámica como ciencia, traballada por diferentes produtores para a elaboración de deseños onde o contido artístico adquire unha maior relevancia.

Alén diso, concédeselle atención aos estudos de cerámica popular en sentido amplo como se manifesta, novamente, desde o propio Laboratorio de Formas que indica que “El Laboratorio de Formas se propone hacerse notar más por sus realizaciones que por formulaciones teóricas, mostrando siempre su simpatía por las artes populares”. Seguindo isto, encontramos diferentes tipoloxías de cerámica relacionadas cun período histórico concreto (*A “cerámica celta” e o seu tempo*, Xoán Guitián, 1999), traballos centrados na cerámica do territorio español (*Una clasificación de la cerámica popular española*, Natacha Seseña, 1977), ou estudos que se basean nalgunhas pezas artísticas ou en producións que se encontran en determinados espazos, por exemplo, nas farmacias (*Cerámica farmacéutica en las boticas compostelanas*, Santiago Sanmartín, 1998), entre outros. Así mesmo, a arte popular tamén está presente naqueles estudos que mostran as manifestacións desta materia prima ao longo da xeografía galega (*Cerámica de Pontecesures*, José Piñeiro Ares, 1978), española (*Cerámica de Andalucía y Levante*, Antonio Blanco Freixeiro, 1976) ou, mesmo, lonxe das nosas fronteiras (*La porcelana en el Japón*, Elisenda Sala, 1974), o cal confirma o interese que suscitan as manifestacións deste tipo de arte nos diferentes territorios.

No referente aos ceramistas elabóranse tan só dúas publicacións nas que se estudan as producións de dous recoñecidos artistas do século XX, Arcadio Blasco e Enrique Mestre (*La cerámica de Arcadio Blasco*, Castro Arines e Díaz Pardo, 1978; e *La cerámica de Enrique Mestre*, José Garnería, 1982), o que deixa ver un interese na arte contemporánea que nos remite a outras empresas de Díaz Pardo entre as que se encontra o Museo Carlos Maside.

Relacionado con este tema, está o conxunto de publicacións que recollen as Experiencias de Tecnoloxía Cerámica e Escola Libre celebradas en Sargadelos desde 1972; nelas, un grupo de profesionais elaboran creacións relacionadas co contorno cultural da zona en que se encontran e asisten ás actividades da Escola

de Verán que realiza seminarios, conferencias, mesas redondas, coloquios etc. Como resultado de todo isto, os Cadernos do Seminario de Sargadelos publican unha serie de volumes que recollen as experiencias levadas a cabo cada ano e que axudan ao desenvolvemento da tecnoloxía e ao deseño cerámico. Son un total de trece obras que presentamos a continuación, tendo en conta o ano en que saíron publicadas e a experiencia coa que se corresponden:

- 1ª 22 notas sobre López de Aguirre para sus 22 piezas cerámicas (1972)
- 2ª Memoria de la experiencia de la escuela libre (1973)
- 3ª Informe de la 3ª Experiencia de tecnología y escuela libre (1974)
- 4ª Una experiencia de cerámica en Sargadelos (1975)
- 5ª La experiencia cerámica de 1976 (1976)
- 6ª Un curso estival de cerámica en Sargadelos (1978)
- 7ª La escuela libre de 1978 (1979)
- 8ª Experiencia 79 (1980)
- 9ª IX Experiencia de Sargadelos (1981)
Necesidad y satisfacción (1981)
- 10ª e 11ª Crónica de un seminario breve sobre arte e industria (1983)
- 18ª Jornadas de diseño industrial (1989) (1995)
- 19ª e 20ª El sentido de la historia en el futuro (1995)

Como podemos ver nesta relación de obras, todas elas céntranse, máis unha vez, na cerámica, malia que existan algunhas excepcións pois, como veremos a continuación, hai outros temas que aparecen vinculados a ela. Publícase normalmente unha experiencia cada ano, segundo se van celebrando, mais existen casos nos que hai máis dun volume por ano ou nos que nun mesmo volume se recolle máis dunha experiencia. Ademais, temos que dicir que na colección non se recollen as experiencias que van desde a doce á dezasete nin tampouco aquelas celebradas nos últimos anos debido a que, segundo diferentes informacións recibidas, estas tiñan un carácter máis práctico que non daba lugar á edición dun volume.

B) Arte, arquitectura e etnografía

Moi relacionado coas líneas do Laboratorio de Formas, mais deixando de lado a cerámica, encontramos novas publicacións que xiran arredor das artes, incluso, da arte popular. Deste modo, a colección recolle obras como *Formas tempranas gallego-portuguesas*, J. M. Vázquez Varela (1974) ou *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre en Galicia*, Peña Santos e Vázquez Varela (1979) onde as formas esquecidas presentes ao longo de séculos aparecen como símbolo de expresión da identidade galega.

Así mesmo, a arte popular está moi vinculada ao patrimonio etnográfico, posto que é normal que exista unha relación directa entre o obxecto artístico e a sociedade tradicional. Un exemplo disto podémolo encontrar nos seis catálogos sobre cruceiros da Galiza, concretamente da zona de Lugo, e nun libro de carácter teórico que estuda ese tipo de construcións como elementos que forman parte dun patrimonio cultural e popular (*Los cruceros: el patrimonio etnográfico y el arte popular*, J.J. Burgoa Fernández, 2003). Cinco dos catálogos, recollen aquelas construcións que se encontran na Terra Chá entre os que están Castro de Rei, Outeiro de Rei, Guitiriz, Begonte, Cospeito, Rábade, a Pastoriza ou Xermade e, no caso destes dous últimos, tamén se recadan os seus cristos e cruces. Alén diso, no derradeiro ano de actividade editorial do

Castro, faise unha publicación moi similar a estas centrada na vila de Abadín, onde ademais dos cruceiros, dos cristos e das cruces, aparecen os esmoleiros (*Cruceiros, cristos, cruces e esmoleiros de Abadín*, Fernando Arribas Arias, José Manuel Blanco Prado e Mario Saavedra Pérez, 2007).

Vinculada coa arte, e tamén coa etnografía, temos a arquitectura, que ten unha importancia notoria no conxunto do catálogo do Castro pois conta cunha colección propia centrada nela (Arte, arquitectura) que comeza coa posta en marcha da editorial. Lembremos que a empresa foi creada por dous artistas e que, sobre todo, durante os seus primeiros anos as publicacións que dende ela se realizaban tiñan moito a ver con materiais pictóricos e, mesmo, con temas artísticos aos que, na maioría das ocasións, a arquitectura aparecía ligada. Podemos falar dun grupo de obras que se ocupan do estudo de arquitecturas de lugares concretos dentro do territorio galego como poden ser as illas Ons (*Ons. A arquitectura dunha comunidade desaparecida*, Pedro de Llano, 1981), cidades como Lugo (*Urbanismo y arquitectura en Lugo. Arquitectura isabelina y de la restauración*, Adolfo de Abel Vilela, 1996) ou Santiago (*La arquitectura teatral en Santiago de Compostela*, Jesús A. Sánchez García, 1993) e, mesmo, parroquias como a de Santa Marta de Moreiras, en Ourense (*Santa Marta de Moreiras*, Xosé Ramón e Fernández Oxea, 1982). Porén, estas obras non son as únicas que aparecen na colección, senón que tamén as hai que teñen un contido máis xeral (*Arquitectura y preexistencia*, Rafael Baltar Tojo, 1991) ou que se dedican ao estudo de construcións propias da comunidade galega (*Los chozos: una arquitectura peculiar del suido*, Emilio Bajarano Galdino, 1986, *As lareiras en Galicia*, José Astray, Marcos Beiroa e Javier Villares, 2006) a través das cales se deixa ver parte do patrimonio etnográfico de Galiza.

En último lugar, o tema da etnografía tamén aparece en estudos sobre festas populares (*O entroido ou praceres da carne*, Xosé Ramón Mariño Ferro, 2000), sobre mitoloxía (*Mouras, serpientes, tesoros y otros encantos. Mitología popular gallega*, Buenaventura Aparicio Casado, 1999) ou sobre aspectos relacionados coa Galiza (*Cultura, educación e tradicións populares en Galicia*, José Antonio Tarrío Fernández, 1989). Do mesmo modo, podemos incluír neste grupo diferentes cancioneiros (*Cancioneiro da Terra Cha*, Isaac Rielo Carballo, 1980, ou *Cantigueiro de Cotobade*, Antonio Fraguas, 1998), libros de refráns (*O refraneiro do mar*, Clódio González Pérez, 1993) e resultados de coloquios sobre antropoloxía como o *I coloquio de antropoloxía de Galicia* (1982), levado a cabo polo Museo do Pobo Galego e o Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento en Santiago de Compostela.

C) Memoria histórica de Sargadelos e outros temas de historia

A historia conta cunha importante presenza, non só nos Cadernos de Sargadelos, senón en todo o conxunto editorial (é o tema central de coleccións como Documentos para a Historia Contemporánea de Galicia ou Historia), posto que se trata dunha editora dedicada principalmente a este aspecto. A súa aparición nesta colección sitúase especialmente naquelas publicación que teñen a Sargadelos como elemento central, nas que se ocupan de aspectos relacionados coa industria e noutras publicacións que conteñen asuntos de carácter histórico. No primeiro dos casos, hai todo un grupo compacto de estudos que se centran na análise das diferentes etapas do proxecto inicial de Sargadelos levado a cabo por Antonio Raimundo Ibáñez a principios do século XIX. Deste modo, realízanse traballos que parten do seu fundador, o marqués de Sargadelos (*Novas fontes documentais para a historia de Antonio Raymundo Ibáñez, marqués de Sargadelos*, Emilia García López, 2002), mais que teñen en conta a posteriores directores da empresa, como Luís de la Riva (*A etapa Luís de la Riva e o apoxeo da produción civil de Sargadelos*, J. Carmona Badía, 1994).

Moitas das obras que se publican tratan da fábrica de siderurxia creada por Ibáñez e o Castro edita diferentes volumes relacionados coas “reales fábricas de Sargadelos” das que derivará a posterior empresa de cerámica (*Documentos para la historia de las reales fábricas de Sargadelos en el archivo general militar de Segovia*, Epifanio Borreguero García, 1994, *Las reales fábricas de Sargadelos y trubia, competencia, rivalidad y apoyo*, Roberto Suárez Menéndez, 2001; etc.). Alén disto, tamén se elaboran publicacións que se centran na fábrica de principios do século XIX e naquelas institucións que deron orixe a diversas creacións artísticas (*Cerámica de Sargadelos 1901-1908*, Teresa Pena Moreda (1997) *S-Hertogenbosch-Sargadelos. A creación cerámica a través de dúas institucións*, Miguel Anxo Rodríguez, 2000) para chegar, así, a construír unha ponte que une o vello Sargadelos co novo. Porén, agrúpanse tamén dentro dos Cadernos outras obras referentes a Sargadelos mais que non teñen a ver directamente coa empresa, senón que teñen relación co desenvolvemento industrial que se está producindo nese lugar entre outros (*Sargadelos, Carril, Santiago*, María del Carmen Vázquez Baamonde, 1994).

Asemade, relacionado co carácter industrial de Sargadelos, tanto do proxecto inicial, cuxa fábrica nun inicio estivo dedicada á siderurxia e fabricaba tuberías, cadeas, rodas hidráulicas, utensilios de cocina e outras moitas ferramentas empregadas ao longo do século XVIII, como do moderno, encontramos unha serie de volumes relacionados coa metalurxia ou coas fábricas que había nese momento concreto no territorio español (*Una posibilidad de rastreo de los orígenes de la metalurgia del estaño de España*, A. Madroñero de la cal (1994), ou *Forxas hidráulicas, mazos ou machucos no norte galego* (1991) e *Las fábricas de curtidos en las rías de Ferrol* (2002), ambos os dous de Justino Fernández Negral). Mais, relativo a este tema, tamén se realizaron xornadas e conferencias como as *Primeras Jornadas nacionales sobre molinología. Actas*, (1997) ou mesmo estudos que reflicten o problema xerado entre á arte e a industria que preocupaba moito a Díaz Pardo *Contribución de urgencia al entendimiento de los problemas de arte/industria*, Isaac Díaz Pardo (1976).

Con todo, o tema de Sargadelos non é o único que se trata nesta colección posto que nos Cadernos do Seminario tamén encontramos outras publicacións relacionadas con outros momentos da historia. Deste modo, podemos ver como a editora estuda diferentes períodos da antigüidade, entre os que se encontra o paleolítico (*Os primeiros poboadores de Galicia: o paleolítico*, edición de Ramón Fábregas Valcarce, 1996), a idade de bronce (*A idade de bronce en Galicia: novas perspectivas*, edición de Ramón Fábregas Valcarce, 1998) e mesmo a romanización (*La romanización de Galicia*, 1976). En relación ás asociacións culturais ilustradas do século XIX publícase o libro *La sociedad económica de amigos del país de Santiago en el siglo XIX*, de Carmen Fernández Casanova (1981), que analiza a organización interna e a actuación a favor da Galiza feita por dita sociedade e, por último, no referente á prensa elabóranse dous volumes sobre a *Historia de la prensa gallega I e II*, de E. Santos Gayoso (1995) dedicados ao estudo deste tipo de publicacións desde o século XIX.

D) Homenaxes

O Seminario de Sargadelos publica un total de tres homenaxes: un dirixido a Isidro Parga Pondal, outro a José Martínez e, o último a Lois Tobío. As tres figuras gardan unha estreita relación coas Edicións do Castro. Isidro Parga Pondal foi o creador do Laboratorio Xeolóxico de Laxe, dedicado ao estudo da xeoloxía da Galiza desde 1940, que pasará por numerosos problemas até que a súa sede se sitúe no Castro e Díaz Pardo evite a súa desaparición ao levar a cabo destacadas publicacións e investigacións de carácter xeolóxico. José Martínez, pola súa banda, é o fundador de Ruedo Ibérico, editorial fundada en París en 1961 na que colaborará Díaz Pardo e cuxo obxectivo era combater a ditadura franquista, restablecer

a verdade histórica sobre a guerra civil deformada polo réxime e crear unha plataforma de reflexión e de discusión sobre o presente. Por último, a homenaxe a Lois Tobío responde a que se trataba dun colaborador asiduo no Castro onde publica, entre outras cousas, *A intervención de Gondomar nos problemas internacionais da pesca* (1984) ou *Colección de Cantigas da Mabía* (1985) e a súa boa relación con Isaac Díaz Pardo.

Conclusión

Ao longo desta comunicación o que fixemos foi describir e analizar unha das coleccións centrais que se integra nas Edicións do Castro, os Cadernos do Seminario de Sargadelos, que destacan, ademais de polo seu elevado número de publicacións e de pola súa pervivencia ao longo de toda a vida da editorial, pola súa explícita vinculación cun proxecto empresarial no que o Seminario de Sargadelos realiza un labor fundamental. Deste modo, a colección actúa como síntese do discurso programático do Laboratorio de Formas e como escaparate para mostrar os resultados de estudos e investigacións levadas a cabo polo Seminario, que á súa vez realiza diversas actividades entre as que se encontran as Experiencias de Tecnoloxía Cerámica e Escola Libre, celebradas durante o verán, e tamén , os diferentes coloquios, seminarios, mesas redondas ou xornadas.

Tras a análise da temática presente nos Cadernos do Seminario de Sargadelos encontramos tres temas xerais, relacionados entre si e baixo os cales podemos situar todas as publicacións. Estes son: a cerámica, elemento central de todo o entramado empresarial, sobre a cal se realizan diferentes estudos; a arte, a arquitectura e a etnografía, moi vinculadas á anterior no sentido de representaren a investigación da orixe das formas que logo se trasladan ás pezas e de procurar o coñecemento e a recuperación das formas artísticas galegas, da cultura propia e das súas manifestacións e, tamén, relacionadas coas directrices marcadas polo Manifesto do Laboratorio de Fomas nas que aparece a importancia das artes populares como obxecto artístico e tradicional; e a memoria histórica de Sargadelos e outros temas de historia, cuxa importancia está presente tamén noutras coleccións da editorial e na cal se recollen aqueles aspectos que teñen a ver co proxecto empresarial e, en especial, coas fábricas de cerámica e a industria.

Estamos, por tanto, ante unha colección exclusiva no que a súa temática se refire que, xunto coa súa amplitude e coa súa heteroxeneidade, reafirma a importancia da editora de Díaz Pardo. Por último, non debemos esquecer, que os traballos que aparecen nos Cadernos do Seminario están dedicados a un público lector moi reducido e que, pese a iso, as Edicións do Castro dan saída a temas variados entre os que se encontran aqueles relacionados con aspectos científicos e técnicos, feito que lle concede á editora un valor non equiparable a outras editoriais do momento.

Bibliografía

- Isaac Díaz Pardo: un proxecto socio-cultural para Galicia* (1990). Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia.
- Laboratorio de Formas de Galicia* (1970). En *Catálogo Edicións do Castro*. Sada: Edicións do Castro, 2007.
- Fandiño Veiga, X. R. (2008). *Isaac Díaz Pardo. A patria enteira na memoria*. Vigo: Ir Indo
- Fandiño Veiga, X. R. (2012). *A luminosa mirada dos ollos de Isaac. Isaac Díaz Pardo. Obra dispersa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Filgueira Valverde, X. (1978). *Sargadelos*. Sada: Edicións do Castro
- Muñoz Fontenla, L. W. ; Rodríguez, J. ; Díaz, X. (2001). *Arte-Industria. Isaac Díaz Pardo*. A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia
- Nieto, M. (2009). *Ollos da memoria: conversas no Monxoi con Isaac Díaz Pardo*. Noia: Toxosoutos
- Tradición e futuro. O laboratorio e os complexos do Castro de Samoedo e Sargadelos* (1987). Sada: Edicións do Castro.

Anexo

Clasificación temática dos Cadernos do Seminario de Sargadelos

I. A cerámica

a. Materias primas e tecnoloxía cerámica

1. *Nociones físico químicas de la cerámica de las arcillas*, Andrés Varela e Inés Canosa (1972)
2. *Ciencia para ceramistas y esmaltadores*, Kenneth Shaw (1974)
3. *Diseño y alineación*, Raúl Chavarri (1974)
4. *Cerámica, fuego, magia*, José de Castro Arines (1974)
5. *Materias primas de Galicia*, Emilio Galán (1975)
6. *Estado actual de los conocimientos sobre el medio natural gallego*, Francisco Guitián Ojea (1977)
7. *Geología. De la parte norte del macizo ibérico*, Varios (1978)
8. *Necesidad e importancia de la cerámica como manifestación humana*, L. Castaldo Paris (1996)

b. Estudos sobre cerámica

1. *La porcelana en el Japón*, Elisenda Sala (1974)
2. *Cerámica de Andalucía y Levante*, Antonio Blanco Freixeiro (1976)
3. *Una clasificación de la cerámica popular española*, Natacha Seseña (1977)
4. *Cerámicas articuladas*, Silverio Rivas (1977)
5. *Cerámica de Pontecesures*, José Piñeiro Ares (1978)
6. *Contribución al estudio de la alfarería popular en Galicia*, Luciano garcía Alén (1979)
7. *La cerámica campaniforme en Galicia*, F. Criado Boado e X. M. Vázquez Varela (1982)
8. *Cerámica farmacéutica en las boticas compostelanas*, Santiago Sanmartín (1998)
9. *A “cerámica celta” e o seu tempo*, Xoán Guitián (1999)

c. Ceramistas

1. *La cerámica de Arcadio Blasco*, Castro Arines e Díaz Pardo (1978)
2. *La cerámica de Enrique Mestre*, José Garnería (1981)

d. Experiencias de verán

1. *22 notas sobre López de Aguirre para sus 22 piezas cerámicas*, Antonio de Oteiza (1972)
2. *Memoria de la experiencia de la escuela libre. 1973* (1973)
3. *Informe de la 3ª Experiencia de tecnología y escuela libre 1974* (1974)
4. *Una experiencia de cerámica en Sargadelos* (1975)
5. *La experiencia cerámica de 1976* (1976)
6. *Un curso estival de cerámica en Sargadelos* (1978)
7. *La escuela libre de 1978* (1979)
8. *Experiencia 79* (1980)
9. *IX Experiencia de Sargadelos* (1981)

10. *Necesidad y satisfacción* (1981)
11. *Crónica de un seminario breve sobre arte e industria* (1983)
12. *Jornadas de diseño industrial* (1989) (1995)
13. *El sentido de la historia en el futuro* (1995)

2. Arte, arquitectura e etnografía

a. Estudios artísticos

1. *Formas tempranas gallego-portuguesas*, J. M. Vázquez Varela e Xosé Díaz (1974)
2. *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre en Galicia*, Peña Santos e Vázquez Varela (1979)

b. Arte e arquitectura popular

1. *Aproximación al arte popular en Galicia*, N. Seseña, Sáenz de la Calzada e J. L. Bouza (1977)
2. *Ons. A arquitectura dunha comunidade desaparecida*, Pedro de Llano (1981)
3. *Santa Marta de Moreiras*, Xosé Ramón e Fernández Oxea (Ben-Cho-Shey) (1982)
4. *As construción populares: un tema de etnografía en Galicia*, Begoña Bas López (1983)
5. *Los chozos: una arquitectura peculiar del suido*, Emilio Bejarano Galdino (1986)
6. *El pasatiempo". O capricho dun indiano. I*. Cabano Vázquez, M^a. L. Pato Iglesias e X. Sousa Jiménez (1991)
7. *Arquitectura y preexistencias*, Rafael Baltar Tojo (1991)
8. *La arquitectura teatral el Santiago de Compostela*, Jesús A. Sánchez García (1993)
9. *La arquitectura del humo*, Yago Bonet Correa (1994)
10. *Urbanismo y arquitectura en Lugo. Arquitectura Isabelina y de la Restauración*, Adolfo de Abel Vilela (1996).
11. *Catálogo de cruceiros da Terra Chá. Cruceiros de Castro de Rei e Outeiro de Rei*, Fernando Arribas Arias e José M. Blanco Prado (1998)
12. *Urbanismo e arquitectura en Lugo. La plaza mayor*, Adolfo de Abel Vilela (1999)
13. *Catálogo de cruceiros da terra Chá. Cruceiros de Guitiriz*, Fernando Arribas Arias e José M. Blanco Prado (1999)
14. *Catálogo de cruceiros da Terra Chá: Cruceiros de Begonte, Cospeito e Rábade*, Fernando Arribas Arias e José M. Blanco Prado (2000)
15. *Catálogo de cruceiros da Terra Chá: Cruceiros, cristos e cruces da Pastoriza*, Fernando Arribas Arias, José Manuel Blanco Prado e Mario Saavedra Pérez (2002)
16. *Los cruceros: el patrimonio etnográfico y el arte popular*, J. J. Burgoa Fernández (2003)
17. *Catálogo de cruceiros da Terra Chá: cruceiros, cristos e cruces de Xermade*, Fernando Arribas Arias e José M. Blanco Prado (2004)
18. *As lareiras en Galicia*, José Astray, Marcos Beiroa e Javier Villares (2006)
19. *Cruceiros, cristos, cruces e esmoleiros de Abadín*, Fernando Arribas Arias, José Manuel Blanco Prado e Mario Saavedra Pérez (2007)

c. Etnografía e antropoloxía

1. *La gaita y la cornamusa en Galicia y Francia*, M^a del Carmen Novoa González (1980)
2. *Cancioneiro da Terra Cha*, Isaac Rielo Carballo (1980)
3. *Cultura, educación e tradicións populares en Galicia*, José Antonio Tarrio Fernández (1989)
4. *La Galicia insólita. Tradiciones gallegas*, A. Fraguas y Fraguas (1990)
5. *O refraneiro do mar*, Clodio González Pérez (1993)
6. *O libro da auga*, X. Chao Rego (1995)
7. *Cantigueiro de Cotobade*, Antonio Fraguas (1998)
8. *Mouras, serpientes, tesoros y otros encantos. Mitología popular gallega*, Buenaventura Aparicio Casado (1999)
9. *O entroido ou praceres da carne*, Xosé Ramón Mariño Ferrol (2000)
10. *Ritos de embarazo e parto en Galicia*, Antonio Pereira Poza (2001)
11. *I coloquio de antropoloxía de Galicia* (0000)

3. A memoria histórica de Sargadelos e outros temas de historia

a. Sargadelos

1. *Sargadelos. Pasado, presente y futuro de una experiencia industrial* (1976)
2. *Momento científico-técnico de la fábrica de hierro de Sargadelos*, Felipe Calvo (1977)
3. *Sargadelos*, Xosé Filgueira Valverde (1978)
4. *Documentos para la historia de las reales fábricas de Sargadelos*, Antonio Meijide Pardo (1979)
5. *Nuevas aportaciones para la historia de las reales fábricas de Sargadelos*, Antonio Meijide Pardo (1993)
6. *Sargadelos 1798. Un motín en la Galicia de finales del Antiguo Régimen*, Pablo González Pola (1994)
7. *Documentos para la historia de las reales fábricas de Sargadelos en el archivo general militar de Segovia*, Epifanio Borreguero García (1994)
8. *Las reales fábricas de Sargadelos y la Armada (1791-1861): Las fuentes documentales en los archivos navales militares*, J. A. Rodríguez Villasante-Prieto (1994)
9. *Sargadelos y el pote gallego*, José Franco García (1994)
10. *A etapa de Luís de la Riva e o apoxeo da produción civil de Sargadelos*, J. Carmona Badía (1994)
11. *Sargadelos, Carril, Santiago*, M^a del Carmen Vázquez Baamonde (1994)
12. *Cerámica de Sargadelos 1901-1908*, Teresa Pena Moreda (1997)
13. *S-Hertogenbosch-Sasrgadelos. A creación cerámica a través de dúas institucións*, Miguel Anxo Rodríguez (2000)
14. *Las reales fábricas de Sargadelos y trubia, competencia, rivalidad y apoyo*, Roberto Suárez Menéndez (2001)
15. *Novas fontes documentaris para a historia de Antonio Raymundo Ibáñez, marqués de Sargadelos*, Emilia García López (2002)

b. Industria

1. *Contribución de urgencia al entendimiento de los problemas de arte/industria*, I. Díaz Pardo (1976)
2. *Forxas hidráulicas, mazos ou machucos no norte galego*, Justino Fernández (1991)
3. *Una posibilidad de rastreo de los orígenes de la metalurgia del estaño de España*, A. Madroñero de la Cal (1994).
4. *Primeras jornadas nacionales sobre molinología. Actas* (1997)
5. *Las fábricas de curtidos en las rías de Ferrol*, Justino Fernández Negral (2002)

c. Outros temas de historia

1. *Síntesis de una mesa redonda sobre el futuro* (1973)
2. *La romanización de Galicia* (1976)
3. *La sociedad económica de amigos del país de Santiago en el siglo XIX*, Carmen Fernández Casanova (1981)
4. *El libro lucense*, Nicanor Rielo Carballo (1982)
5. *Historia de la prensa gallega (1800-1986)*, Enrique Santos Gayoso (1995)
6. *Historia de la prensa gallega II*, Enrique Santoa Gayoso (1995)
7. *Os primeiros poboadores de Galicia: o paleolítico* (1996)
8. *A idade do bronce en Galicia: novas perspectivas. Actas* (1998)

4. Homenaxes

1. *O medio natural galego. Homenaxe a D. Isidro Parga Pondal* (1986)
2. *Rememoriación de José Martínez, fundador de Ruedo ibérico* (1987)
3. *Homenaxes a Lois Tobío* (13 de xuño 2001) (2001)



El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción

María Alonso Alonso
(Universidade de Vigo)

malonsoalonso@uvigo.es

Resumen: Un grupo de autoras y autores están explorando en la nueva narrativa latinoamericana las consecuencias de la violencia contra las mujeres a través de obras en las que se ofrece una perspectiva del feminicidio como problema global. Escritoras como Myriam Laurini con *Qué raro que me llame Guadalupe* (1999), Roberto Bolaño con “La parte de los crímenes” de 2666 (2004) o Selva Almada con *Chicas muertas* (2014) buscan con sus textos ilustrar el drama que rodea la vida y muerte de cientos de miles de mujeres en Latinoamérica. *Chicas muertas*, novela de no-ficción que ocupará la mayor parte de este análisis, explora las misteriosas circunstancias que rodearon los asesinatos reales de tres jóvenes adolescentes hace más de tres décadas en Argentina. La impunidad de estos crímenes motiva que estas historias salgan a la luz en el presente como muestra del trauma social que rodea al feminicidio en la conciencia de la narradora. Postulados en torno a conceptos como el de ‘postmemoria’ o el de ‘trauma transgeneracional’ servirán de marco teórico al análisis de estos textos, claramente influenciados por el ‘realismo brutal’ que caracterizó la narrativa indigenista del siglo veinte.

Palabras clave: feminicidio, nueva narrativa latinoamericana, post-memoria, trauma transgeneracional

Resumo: Un grupo de autoras e autores están a explorar na nova narrativa latinoamericana as consecuencias da violencia contra as mulleres a través de obras nas que se ofrece unha perspectiva do feminicidio como problema global. Escritoras como Myrian Laurini con *Qué raro que me llame Guadalupe* (1999), Roberto Bolaño con “La parte de los crímenes” de 2666 (2004) ou Selva Almada con *Chicas muertas* (2014) buscan cos seus textos ilustrar o drama que rodea a vida e morte de centos de miles de mulleres en América Latina. *Chicas muertas*, novela de non-ficción que ocupará a maior parte desta análise, explora as misteriosas circunstancias que rodearon os asasinatos reais de tres mulleres adolescentes fai máis de tres décadas en Arxentina. A impunidade destes crimes motiva que estas historias saian á luz no presente como mostra do trauma social do feminicidio na conciencia da narradora. Postulados en torno a conceptos como o de ‘postmemoria’ ou o de ‘trauma transxeracional’ servirán de marco teórico á análise destes textos, claramente influenciados polo ‘realismo brutal’ que caracterizou a narrativa indixenista de principios do século vinte.

Palabras chave: feminicidio, nova narrativa latinoamericana, post-memoria, trauma transxeracional

Abstract: A group of Latin American authors are currently exploring through their works the consequences of the violence against women, offering a perspective of femicide as a glocal problem. Writers such as Myriam Laurini with *Qué raro que me llame Guadalupe* (1999), Roberto Bolaño with “La parte de los crímenes” included in *2666* (2004) or Selva Almada with *Chicas muertas* (2014) aim at illustrating through their texts the drama that surrounds the life and death of hundreds of thousands of women in Latin America. *Chicas muertas*, a non-fiction novel which will focus most of this analysis, explores the mysterious circumstances that surrounded the death of three adolescents who were killed in Argentina in the 1980s. The impunity of those crimes motivates these stories to be brought back to the present as a sign of the social trauma implied by femicide in the narrator’s subconscious. Postulations around the concepts of ‘postmemory’ or ‘transgenerational trauma’ will work as a theoretical frame so to analyse these texts, deeply influenced by the ‘brutal realist’ style that characterised the indigenous literature of the beginning of the 20th century.

Keywords: feminicide, new latin american narrative, post-memory, transgenerational trauma

El término ‘feminicidio’ es un neologismo vinculado al asesinato de mujeres por el simple hecho de ser mujeres y se manifiesta como un mecanismo de control patriarcal sobre sus vidas, su libertad y su dignidad. El concepto en sí se documenta en una publicación de principios del siglo diecinueve, aunque su uso en el ámbito anglófono se populariza a partir de la segunda mitad del siglo veinte¹. A pesar de esto, es ahora cuando su presencia se está extendiendo por los ámbitos académico, jurídico e incluso social. La dimensión del feminicidio no sólo implica el asesinato de mujeres, sino que comienza con la opresión y sumisión de las mismas por una cuestión ideológica al ser producto de una serie de condicionantes y al estar compuesto de elementos que, de manera directa o indirecta, forman parte de las dinámicas en torno a las que se mueven los asesinos de mujeres así como quienes dan cobijo o muestran indiferencia hacia estas prácticas. Laporta Hernández (2015, p.82) señala una interesante diferencia entre el término en inglés y en español, indicando que “desde un punto meramente académico, el femicidio se distingue del feminicidio principalmente por la cuestión de la impunidad”. En torno a esta cuestión se mueve también González Rodríguez al decir que la impunidad es el afrodisíaco de los asesinos, hecho que el autor de *Huesos en el desierto* (2002) considera como uno de los principales factores que fomentan y perpetúan el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, siendo éste uno de los lugares más paradigmáticos del feminicidio en América Latina.

Obviamente la literatura no es ajena a esta cruel realidad social y es por ello que nos encontramos dentro de este nuevo Boom de las letras latinoamericanas con lo que ya se conoce como ‘narrativas contra el feminicidio’. Novelas como la de la autora argentino-mexicana Myriam Laurini, *Qué raro que me llame Guadapule*, o la aclamadísima ‘Parte de los crímenes’ del 2666 de Roberto Bolaño son dos buenos ejemplos para analizar la forma en la que autoras y autores del otro lado del Atlántico utilizan la literatura como arma de lucha y de denuncia a través de la que intentan poner de manifiesto la ineficacia o incluso la falta de medidas que se están tomando para ponerle fin a esta lacra. Por lo tanto, las narrativas contra el feminicidio que aquí nos ocuparán exploran las consecuencias del machismo y del patriarcado, analizan las causas de la violencia a la que están sometidas las mujeres, e ilustran desde la ficción tópicos y prejuicios.

A pesar de la notoriedad de obras publicadas en América Latina y en otras tradiciones literarias en los últimos años alrededor de esta temática, y tal y como sucedió a principios del siglo veinte con la conocida como ‘literatura indigenista’ (pensemos en *Huasi-pungo*, de Jorge Icaza), hay críticas desde la academia hacia la calidad literaria de estas obras probablemente influenciadas de un modo u otro por el estilo que se utiliza en estos textos². El estilo híper-realista de la narración, es decir el ‘realismo brutal’ de las narrativas

1 Para más información sobre el origen del término, la evolución del concepto, su dimensión jurídica, y otros aspectos del mismo, ver Atencio (2015).

2 A este respecto cabe destacar los estudios sobre la literatura indigenista de principios del siglo veinte realizados por Antonio Cornejo Polar (en D’Allemand, 2000), donde se recoge la preocupación de Icaza por la acogida que tendría el realismo brutal de sus textos ya que el autor consideraba que la extrema objetividad de su narrativa dañaba la calidad estética de sus novelas, algo que, como el propio Cornejo Polar demostró, no fue así.

contra el feminicidio, choca con el canon estilístico que caracterizó tanto la época del Modernismo como la del Boom. El realismo brutal, ya sea en la literatura indigenista o en las narrativas contra el feminicidio hace que la denuncia social prime por encima de cualquier otro aspecto literario. Esta es una decisión consciente y voluntaria que toman tanto autoras y autores que está levantando interés internacional por estas obras, y prueba de ello está en el hecho de que dos de los festivales del libro más importantes de Europa, por ejemplo el festival del libro de Berlín de 2014 y el Book Festival de Edimburgo de 2015, le dedicaran a lo que allí se llegó a llamar ‘Nuevo Boom’ una parte muy importante las actividades de estas citas literarias.

Tanto *Qué raro que me llame Guadalupe* como ‘La parte de los crímenes’ de 2666 se caracterizan por la crudeza del lenguaje utilizado por la autora y el autor, así como por el uso o incluso por el abuso de cadáveres de mujeres violadas y asesinadas³. El uso del realismo brutal a la hora de describir el estado de los cuerpos de las mujeres asesinadas, así como la serialización de estos hallazgos de manera fragmentada a lo largo de este tipo de narrativas contra el feminicidio, siguen una clara estrategia de llegar al tejido afectivo del público lector. Como explica Kristeva (1982, pp.3-4) al hablar de las consecuencias visibles de la violencia infringida en el cuerpo de la mujer y no de la agresión en sí, el cadáver de las víctimas incomoda: “The corpse upsets even more violently [...] The corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything [...] It is the outmost form of abjection”. Al utilizar el realismo brutal a la hora de describir el estado en el que queda el cuerpo femenino al convertirse éste en metáfora del trauma causado por la violencia actual en la sociedad latinoamericana, estos textos inquietan a quienes los recibe ya que esa es exactamente la intención de los mismos⁴. Con esta estrategia para tratar los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, o incluso para describir la tortura a la que fue sometida Jacqui en *Qué raro que me llame Guadalupe*, Laurini y Bolaño quieren mover conciencias, quieren causar una impresión en la sociedad y así influir en sus pautas de comportamiento a través de los afectos y sentimientos que las descripciones de los cuerpos mutilados de las víctimas despiertan.

Algo muy similar sucede en *Chicas muertas*, novela de no-ficción publicada en 2014 por la autora argentina Selva Almada y que aborda el tema del feminicidio centrándose en la amenaza sexual sobre la mujer en Argentina. En el texto una narradora, que perfectamente se podría identificar como la autora, se acerca a la historia de tres asesinatos acaecidos en la década de los ochenta en el país⁵. Las víctimas fueron adolescentes de diferentes clases sociales y que vivían en diferentes lugares. Estos crímenes aparecieron en los medios de comunicación en su día, pero al no haber encontrado a los verdaderos culpables, noticias que especulan sobre los mismos han ido apareciendo cada poco tiempo de acuerdo con los pasos dados por la policía para esclarecer los hechos. Los asesinatos de estas chicas quedaron impunes y es por eso que la narradora lleva a cabo una investigación para intentar averiguar datos del antes y el después de las familias de las víctimas para acercarse al contexto social y personal de cada una de las mujeres asesinadas.

Con *Chicas muertas*, Almada nos devuelve la memoria de Andrea, una joven asesinada en San José en su propia cama mientras dormía; de María Luisa, una adolescente que desapareció y cuyo cuerpo fue hallado

3 Para un análisis más profundo de las obras de Laurini o Bolaño, ver Alonso Alonso (2017), Barberán Reinales (2010), Bianchi (2010), Villavicencio (2010) o Donoso Macaya (2009), por ejemplo.

4 Esta afirmación parte de una aproximación a la conocida como ‘teoría de la afectividad’ a través de la que autoras y autores como Lutz (1998), Thrailkill (2007) o Hogan (2011) consideran la relación entre la literatura y otras áreas interdisciplinarias como la neurociencia y la psicología para identificar la estructura afectiva que rodea la recepción de ciertas obras literarias gracias a las reacciones empáticas que estas despiertan en el público lector.

5 En una reciente entrevista realizada por Ángel Castaño Guzmán para el diario *El Espectador* a Almada, la autora justifica su decisión de utilizar la no-ficción en vez de una novela al uso señalando la necesidad de decretar una situación de emergencia de género ya que “debe haber, una historia de la violencia contra la mujer que no est[á] registrada en ninguna parte, porque hasta hace poco estaba naturalizada”, y continúa afirmando que “[q]uería que el lector no tuviera ninguna duda de que las muertas habían sido chicas de carne y hueso, que tenían sus vidas, sus deseos, sus sueños. Y que alguien, arbitrariamente, había decidido borrarlas del mapa”.

días después con claros signos de violencia; y de Sarita, cuyos familiares tuvieron que esperar varios meses a que las autoridades les entregasen unos huesos encontrados en Villa Nueva que al final eran de otra persona. Estos tres crímenes, a pesar de llevarse a cabo en lugares y fechas diferentes con personas que ni se conocían ni tenían ningún vínculo en común, guardan algunos paralelismos: las tres jóvenes fueron asesinadas de forma violenta y estos crímenes han quedado impunes.

Es gracias a la hemeroteca que la narradora de *Chicas muertas* vuelve la vista al pasado para tratar un tema tan complejo como el asesinato impune de Andrea, María Luisa y Sarita. La memoria de estos crímenes vuelve al presente décadas después de que estos hechos tuvieran lugar como señal del trauma que el feminicidio y la impunidad de esos crímenes supone en una mujer que, como Almada, habla de la historia de la crónica negra del lugar en el que vive: “Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vós” (Almada, 2014, p. 17)⁶, frase que se encuentra al principio de la novela y cuyas implicaciones se mantienen hasta el fin de la misma: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo es una cuestión de suerte” (Almada, 2014: p. 182).

Sin duda la muerte de Andrea es la más misteriosa de todas. Apareció asesinada con una puñalada en el pecho en su propia cama en la casa en la que vivía con sus padres, quienes también se encontraban en el lugar a la hora del crimen. Fue su propia madre quien descubrió el cadáver al despertarse de pronto con la sensación de que algo le había sucedido a su hija. Se dirigió a su habitación y allí la encontró. El expediente policial del equipo que acudió a la casa deja constancia de esta muerte. Este documento llega a manos de la narradora y funciona como elemento para investigar sobre lo acontecido aquella noche desde el presente y, así, evocar la memoria del crimen.

En las posteriores indagaciones policiales también aparecen las primeras sospechas de que Andrea había sido asesinada por un amante secreto que tenía, sugiriendo que la joven llevaba una doble vida que la familia y amigos desconocían. La criminalización de la víctima es una estrategia que se da en muchas ocasiones desde un punto de vista misógino, sugiriendo que existían razones para justificar el fatal desenlace. De hecho, la narradora deja claro que así aparece en la prensa de la época. Las extrañas circunstancias en torno a la muerte de la joven aquella noche apuntaban directamente a que el o la asesina de la adolescente se encontraba en casa a la hora del crimen y permaneció en ella hasta la llegada de la policía. Los padres de Andrea aseguran que las puertas y ventanas de la casa no estaban forzadas. También aseguran no haber escuchado absolutamente nada a la hora en la que se calcula que la víctima fue asesinada. Además la forma en la que aparece el cuerpo no concuerda con un asesinato de esas características, según la declaración del forense, de la que también se habla en el texto a modo de testimonio:

La víctima tarda unos dos minutos en morir. Tiempo suficiente para que realice movimientos, pues la sangre sigue llegando al cerebro por los vasos que no fueron lesionados. Movimientos voluntarios al principio e involuntarios luego, cuando la presión sanguínea bajó a causa de la hemorragia. El cuerpo tendría que haber estado semi arrollado y la cama desordenada. Creo que alguien acomodó el cuerpo antes de que yo llegara, declaró.

Almada, 2014, p. 136

A pesar de estos indicios, no existen pruebas concluyentes para acusar a sus padres del asesinato de Andrea, por lo que el crimen queda sin esclarecer a pesar de los intentos de la narradora por cubrir los silencios que existen en la documentación de la época. Los mismos vacíos, las mismas dudas, las mismas elipsis que existen en los testimoniales de la investigación policial se encuentran en la investigación de

Alonso Alonso, María (2016) “El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN:978-84-608-6759-3

la narradora, quien es incapaz de dar voz a la víctima. A causa de lo misterioso de este asesinato, noticias contradictorias fueron apareciendo durante los años siguientes; noticias en las que diferentes personas aseguraron saber quién asesinó a la joven, aunque estas pistas, como las anteriores, nunca dieron fruto alguno. De este modo, el asesinato de Andrea Danne sigue sin esclarecerse décadas después del crimen y el asesino o asesina sigue sin pagar por haber matado a la joven.

A la hora de analizar traumas latentes que vuelven al presente después de años o décadas, Hirsch (1997, pp.106-107) utiliza el término 'post-memoria' para sugerir la necesidad de volver la vista al pasado para comprender el presente: "The term designates the relationship of the generations that follow survivors and witnesses of historical or collective traumatic events to these experiences. These events are internalized and 'remembered' indirectly through stories, images, and other reminders and remainders of their family's experiences". De este modo, la hemeroteca sobre estos tres crímenes sirve a la autora como fuente de inspiración para emprender una investigación particular. El concepto de 'post-memoria' sugiere que las personas, a pesar de no haberse visto implicadas directamente en algún evento traumático, pueden heredar este trauma a causa de los efectos secundarios o daños colaterales que éstos suponen para la sociedad en general. Así, aunque la narradora no conocía a ninguna de las tres adolescentes asesinadas ni se vio envuelta en los crímenes de una manera directa, es quién de evocarlos como si se tratase de algo que le atañe a ella personalmente. Hirsch utiliza como ejemplo para explicar la forma en la que este trauma latente afecta al presente de las personas las fotografías, que ella considera como textos históricos que hablan por el hecho que causa el trauma. Las fotografías, las cartas, las noticias en periódicos o cualquier otro tipo de texto que pueda ser interpretado sirven para que la 'post-memoria' de un hecho aparezca en el presente como manifestación del trauma.

De acuerdo con esto, la memoria es multidireccional, utilizando aquí las postulaciones de Rothberg (2009), quien considera que la memoria multidireccional explora las negociaciones que las personas llevan a cabo para mediar entre las evocaciones individuales y las históricas⁶. En *Chicas muertas*, la recreación histórica de estos asesinatos a través de la memoria de la narradora es, de hecho, multidireccional, ya que la interacción de los diferentes recuerdos históricos de las noticias sobre las tres chicas asesinadas funciona a través de una dinámica productiva. La memoria individual y la memoria histórica se entremezclan en la novela para ilustrar la dimensión de un trauma heredado del pasado. Es por ello que Almada utiliza los reportes periodísticos relacionados con los asesinatos de las tres jóvenes como estrategia literaria e intenta suplir los vacíos que existen en éstos a través de entrevistas con familiares o amigos que todavía siguen vivos.

El asesinato de María Luisa no deja de ser menos misterioso. Salió del trabajo una tarde y no se tuvo noticia de su paradero hasta que se encontró su cuerpo con claros signos de violencia tres días más tarde de que fuese secuestrada. El cuerpo de la joven fue encontrado en un baldío a las afueras de Sáenz Peña. La narradora evoca esta muerte, nuevamente, a través de una noticia publicada en la provincia del Chaco veinticinco años después de su asesinato. Como se pudo leer en la crónica publicada en el diario, la joven había sido violada y estrangulada con el mismo cinturón que llevaba puesta la mañana de su secuestro. Durante los tres días que estuvo desaparecida, la familia no cejó en su empeño en encontrarla con vida. Primero acudieron a la policía, quienes evitaron actuar al quitarle importancia a su desaparición ya "que seguro que habría ido con algún noviecito y que ya iba a volver" (Almada, 2014, p. 41). La falta de apoyo policial pudo haber ayudado al fatal desenlace. Como se sugiere en diferentes partes de la novela, las autoridades alientan la impunidad con la que actúan los asesinos al quitarle importancia bien a las desapariciones o bien a las micro-violencias que sufren las mujeres. Al no comenzar su busca en el momento en el que los Quevedo, familiares directos de María Luisa, acudieron a la policía, éstos se vieron abandonados por los cuerpos de seguridad.

6 "Multidirectional memory acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial temporal and cultural sites" (Rothberg, 2009, p.11).

La narradora de *Chicas muertas* consigue entrevistarse personalmente con uno de los hermanos de la víctima, Yogui Quevedo, la única persona que parece dispuesta a agitar el pasado y hablar del asesinato de su hermana. El silencio, algo común en las tres familias de las jóvenes asesinadas, parece ser la estrategia que siguen para intentar olvidar el pasado. En el encuentro que mantienen hermano y narradora, éste le muestra una foto del archivo policial en la que aparece el cuerpo de María Luisa en la morgue, hinchado, sucio, con partes de la cara comida por los pájaros, tal como se describe en el texto. La fotografía del cuerpo violentado de la adolescente, como señalaba Hirsch con su teoría en torno al concepto de postmemoria, funciona en este caso como canalizador de la memoria del hermano, quien vivió aquellos días de angustia y los posteriores años de búsqueda de justicia personalmente, como de la narradora, quien fue ajena al drama de los Quevedo hasta que decidió comenzar su investigación.

Un asesinato tan violento como el de María Luisa es, sin duda, increíblemente difícil de tratar en la ficción. La violación de la joven, su estrangulamiento y el posterior abandono de su cuerpo como si se tratase de despojos es una crónica demasiado dolorosa como para ilustrarla. Para Gunne y Brigley (2010), la nueva narrativa en torno a la violencia sexual contra la mujer refleja el trauma que la violencia supone para la mujer y para la sociedad en general, lo que explica la aparición en la producción literaria contemporánea de una nueva perspectiva sobre este problema con el fin de desenvolver estrategias que permitan hablar de la violencia desde un punto de vista crítico. Como indican las autoras, “rape narratives confront the uncomfrontable and shocking nature of sexual violence in ways that are themselves shocking and uncomfortable and break the mould of the victim/perpetrator binary that dominates patriarchal discourse and much of the subsequent feminist debates (Gunne y Brigley, 2010, p.3). Evitar describir la agresión en sí y centrarse en las consecuencias de dicho acto sigue una estrategia de elipsis a través de la cual autoras y autores eluden el morbo de la agresión sexual y presenta la violencia como un arma de ideología patriarcal. Dado que las obras que forman parte del corpus de esta sección no presentan el feminicidio como un asunto privado entre el asesino y la víctima, sino que implican a las instituciones y a la sociedad en general, la dimensión del problema se presenta como un asunto de importancia pública.

Sin duda, las narrativas del feminicidio a las que pertenecen los textos de Laurini, Bolaño y Almada hablan de lo que no se suele hablar. Históricamente, la violencia de género se ha considerado como un tema tabú en la literatura, aunque siempre ha estado presente de una forma liminal. Así lo entiende también Almada, quien utiliza una serie de alusiones metaliterarias para conectar el feminicidio con la historia de la literatura:

Me hace acordar a la pintura de John Milleais, la de Ofelia muerta. Como el personaje de Hamlet, María Luísa yace boca arriba [...] No son esas flores lilas que la reina Gertrudis llama Dedos de Muerto, con las que Ofelia había tejido sus coronas, sino esas otras a las que les dicen Lentejas de Agua. Un árbol, que no es el sauce del que cae la pequeña Ofelia, sino uno de copa chaparrada, echa su sombra sobre el cuerpo de María Luísa.

Almada, 2014, p. 75

Las novelas del feminicidio cuestionan la presencia de la violencia contra la mujer en los clásicos de la literatura como un hecho inocente y casual. Con esto, Almada incluye a las ficciones culturales en el entramado de opresión patriarcal que se intenta denunciar a través de estos textos. Entre la crónica literaria de los asesinatos impunes de estas tres jóvenes, Almada ofrece una estampa cruel del día a día de la mujer en Argentina, acosada y violentada por el hecho de ser mujer. La autora se introduce de lleno en la cotidianidad de la violencia del machismo y en la norma del patriarcado colocándose ella misma en el centro del relato ofreciendo algunas notas biográficas a través de la prosa testimonial a la vez que narra otras historias que van surgiendo de manera natural a lo largo del texto y que perfectamente podrían estar basadas en casos reales. De este modo, la autora se mueve entre la crónica y la ficción. El realismo brutal

se abre camino entre la historia del asesinato de las tres adolescentes para incluir fragmentos de otros crímenes que ocurren como si de una orgía sacrificial se tratase.

Los restos que nunca aparecen son los de Sarita, una joven que desapareció una tarde después de haber quedado con un hombre casado con el que mantenía una relación. Familiares y amigos aseguran que ella estaba dispuesta a acabar con aquella situación que la angustiaba. Había conocido a su amante después de que su marido la obligase a prostituirse poco después de que naciese el hijo de ambos. La persona en la que había depositado su confianza en su día fue la misma persona que la había prostituido, y la persona en la que había depositado su confianza de adolescente era la misma persona sospechosa de haberla matado. A pesar de estas sospechas, la policía nunca pudo probar la implicación del amante en la desaparición de la joven.

Casi un año estuvieron los familiares esperando por noticias, hasta que un día aparecieron unos huesos de mujer presumiblemente y se los entregaron. Así se lo cuenta la madre de Sarita a la narradora durante una entrevista que ambas mantuvieron:

Me dijeron que esos huesos eran de Sarita, un montón de huesos. Agarraban uno y me lo mostraban. Mirá: huesos largos, de mujer alta. De una caja sacaron una calavera con unos pocos pelos pegados a la coronilla. Le abrieron la mandíbula y me mostraron las muelas con emplomadura [...] Para mí eso que me mostraban no era más que una pila de huesos.

Almada, 2014, p. 125

Sin duda, la policía tenía prisa por finiquitar el caso y así acallar las críticas por las deficiencias de la investigación. Pero el tiempo probó con el análisis de ADN que aquellos huesos no eran los de Sarita, algo que alivió a la familia ya que estaban convencidos de que la joven seguía viva quizás siendo víctima de una trama de trata de blancas oculta en algún prostíbulo en España. El hecho de que la familia prefiera mantener la fe pensando que Sarita es prostituida a la fuerza y que la joven no esté muerta es significativo, pero más significativo es que aquellos huesos a los que en su día dieron sepultura pensando que eran los de la desaparecida pertenecían a alguna otra mujer que fue asesinada de forma violenta y cuyo cuerpo sin vida fue abandonado esperando a que alguien lo encontrase. Esta mujer es una mujer sin nombre, sin cara, sin historia, sin familia, sin nadie que llore su muerte. Es una mujer cuya voz fue usurpada más allá de su muerte.

En *Chicas muertas* no sólo hace mención a las muertes de estas tres chicas, sino a la de tantas que el público lector no puede girar la cabeza hacia otro lado para ignorar este hecho. La novela de Almada, junto con la de Bolaño o Laurini y otras narrativas contra el feminicidio, tienen un claro nexo común: abordan con una valentía casi heroica las consecuencias de la violencia machista y de la violencia de la sociedad extremadamente misógina. El daño infringido sobre los cuerpos de las mujeres que padecen estas violencias visibles e invisibles da cuenta de la cualidad destructora de estas prácticas patriarcales. Teniendo en cuenta la motivación y temática de estos textos, parece que la historia de Latinoamérica se escribe desde el presente y en clave feminista a través de obras que capturan a la perfección el día a día de una sociedad que se niega a aceptar un destino abocado al fracaso. El espacio liminal que ocupan los personajes marginales que protagonizan estas obras, mujeres en su mayoría, están sujetos a los sistemas de dominación hegemónica que los rigen a través de la violencia. La violencia, por lo tanto, se debería pasar a considerar como una forma de enunciación política dado que esta se inscribe en el cuerpo de quien la sufre y, por lo tanto, el cuerpo se convierte en una especie de constructo social.

El realismo brutal, estilo que se identifica en las narrativas contra el feminicidio, viene motivado por la conciencia sobre el estado de emergencia de género en el que viven las mujeres víctimas de la violencia misógina y de las representaciones patriarcales que limitan su libertad. El realismo brutal, por lo tanto, se aleja radicalmente de estéticas anteriores y se muestra como la estrategia narrativa elegida por una nueva generación de autoras y autores concienciados sobre el importante papel que desempeñan en la sociedad.

Es por esto que tanto *Chicas muertas* como otras novelas contra el feminicidio se alejan de dicotomías como las de hombre y mujer, centro y periferia, público y privado, o poder y resistencia para ir un paso más allá y explorar los condicionantes y consecuencias glociales⁷ del feminicidio en la sociedad actual.

De acuerdo con esto, las narrativas contra feminicidio se articulan en torno a estos postulados. En las novelas de Laurini, Bolaño y Almada hay violencia, mucha violencia, quizás puede que demasiada violencia; pero no más violencia que en la vida real. Este hecho es exactamente el que sugiere la necesidad de un acercamiento menos inocente a la conexión que existe en torno a la vulnerabilidad de la mujer por cuestiones de género y las estrategias de empoderamiento para poner de manifiesto la injusticia en torno el estado patriarcal que protege y perpetúa el odio misógino. A partir del análisis de estas obras y de los conceptos de violencia, impunidad y vulnerabilidad parece obvio que la conjunción entre estos es fundamental a la hora de afrontar los textos objeto de estudio, ya que el objetivo de los mismos es el de causar una impresión en las y los lectores de los mismos para mover conciencias y provocar reacciones tanto individuales como colectivas, puesto que, como se señaló al principio de este escrito, el valor de la literatura va más allá del meramente estilístico.

⁷ Este término, que surgió del ámbito económico, se aplica ahora a otras áreas, como la de los estudios culturales. Está formado por las palabras 'global' y 'local' para definir el proceso por el que el nuevo orden mundial afecta a individuos de una forma directa. La globalización, el mercado común, la privatización, la internacionalización de la economía, de la cultura, de las políticas sociales, etc. son aspectos que se ven directamente influidos por este término. Así, las decisiones que se toman de forma global tienen un efecto inmediato en el ámbito local. Lo 'glocal' es fundamental para entender la nueva dinámica mundial y afecta de manera negativa a quien no disfruta de una situación de privilegio, situándose en la subalternidad en la escala de la sociedad a la que pertenece.

Bibliografía

- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- Alonso Alonso, M. (2017). "Bad Mothers: Representations, Regulations and Resistance". En M. Huges Miller, T. Hager, y R. Bromwich (Eds.), *'Malas madres' in contemporary Latin American literature: representing ill-fated motherhood in Myriam Laurini's 'Qué raro que me llame Guadalupe'* [en prensa]. Bradford, ON: Demeter Press.
- Atencio, G. (2015). *Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Libros de la catarata.
- Barberán Reinales, L. (2010). "Globalized Philomels: State Patriarchy, Transnational Capital, and the Femicide in the US-Mexican Border in Roberto Bolaño's 2666". *South Atlantic Review*, 75(4), pp. 51-72.
- Bianchi, P.D. (2010). "Exequias para cuerpos prostituidos en dos novelas latinoamericanas. Altre Modernità". *Rivista di studi letterari e culturali*, 4, pp. 132-141.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Castaño Guzmán, Á. (2015). "Una mujer es vulnerable en cualquier sitio". Entrevista a Selva Almada. Disponible en: bit.ly/1Shwazo [Consulta: 01.03.16]
- D'Allemand, P. (2000). *Latin American Cultural Criticism. Re-Interpreting a Continent*. Nueva York: Edwin Mellen.
- Donoso Macaya, Á. (2009). "Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño". *Revista Hispánica Moderna*, 62(2), pp. 125-142.
- González Rodríguez, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Gunne, S., Y Brigley, Z. (2010). *Feminism, Literature and Rape Narratives: violence and violation*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: photography, narrative and postmemory*. Harvard: Harvard UP.
- Hogan, P.C. (2011). *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge: Cambridge UP.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York y Oxford: Columbia UP.
- Laporta Hernández, E. (2015). "Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres". En G. Atencio (Ed.), *Evolución del concepto. Un anglicismo que se desarrolló en América Latina* (63-87). Madrid: Libros de la catarata.
- Laurini, M. (1999). *Qué raro que me llame Guadalupe*. México DF: Ediciones B.
- Lutz, C. (1998). *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago & Londres: U of Chicago P.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. California: Stanford UP.
- Thraillkill, J.F. (2007). *Affecting Fictions: Mind, Body, and Emotion in American Literary Realism*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Villavicencio, M. (2010). "2666 y la ciudad maldita de Roberto Bolaño". *Revista Isla Flotante*, 2, pp. 101-111.



Opresión y violencia en *La seca y otros cuentos*, de Renée Ferrer

Vanesa Fernández Campos
(Universidade de Vigo)

vaneoliu@hotmail.com

Resumen: En esta comunicación se aborda el análisis de la colección de relatos de *La seca y otros cuentos* (1986), de la escritora Renée Ferrer (1944). Esta autora paraguaya, feminista y reivindicadora, forma parte de un grupo de autoras que dan voz a los personajes femeninos para reclamar sus derechos y denunciar el sometimiento en el que se encuentran; explora la realidad, desmontando y cuestionando los modelos y las convenciones sociales y, a través de las palabras de los personajes, critica lo que ella misma siente, rechazando los moldes establecidos por la tradición. En definitiva, plasma las preocupaciones humanas, los ideales, emitiendo juicios acerca del mundo.

En *La seca y otros cuentos*, se reúnen veinte cuentos en los que fundamentalmente se plantean temas referentes al maltrato e inferioridad de la mujer frente al hombre, estos son los que analizaré de modo más detallado. Renée Ferrer muestra, a través de varios recursos narrativos, las diferentes y variadas problemáticas que persiguen a los personajes de condición femenina. A través de la modalización narrativa, de la relación entre los personajes femeninos y masculinos, de la atención a los espacios, entre otros elementos, se dará cuenta de la realidad social en la que viven esos personajes femeninos, enmarcados dentro de una cultura patriarcal (todo ello desde un punto de vista feminista).

También se analizarán los contextos en los que se da la violencia, la opresión, la indiferencia y el rechazo como forma de exclusión y los factores que impiden que los personajes femeninos puedan realizarse y liberarse en algún aspecto de su vida.

Renée Ferrer es una escritora poco estudiada en el panorama de las letras hispanicas; por este motivo resultaría interesante conocer, apreciar y valorar su obra literaria para dar cuenta del mundo conflictivo en el que viven sus personajes femeninos.

Palabras clave: desigualdad, opresión, violencia contra las mujeres, respuestas

Resumo: Nesta comunicación abóndase o análise da colección de relatos de *La seca y otros cuentos* (1986), da escritora Renée Ferrer (1944). Esta autora paraguaya, feminista e reivindicativa, forma parte dun grupo de autoras que dan voz aos personaxes femininos para reclamar os seus dereitos e denunciar o sometemento no que se encontran; explora a realidade, desmontando e cuestionando os modelos e as convencións sociais e, a través das palabras dos personaxes, critica o que ela mesma sente, rexeitando os moldes establecidos pola tradición. En definitiva, plasma as preocupacións humanas, os ideais, emitindo xuízos acerca do mundo. En *La seca y otros cuentos*, reúnen-se vinte contos nos que fundamentalmente se expoñen temas referentes ao maltrato e inferioridade da muller fronte ao home, estes son os que analizarei de modo máis detallado. Renée Ferrer mostra, a través de varios recursos narrativos, as diferentes e variadas problemáticas que perseguen aos personaxes de condición feminina. A través da modalización narrativa, da relación entre

os personaxes femininos e masculinos, da atención aos espazos, entre outros elementos, se dará conta da realidade social na que viven eses personaxes femininos, enmarcados dentro dunha cultura patriarcal (todo isto dende un punto de vista feminista).

Tamén se analizarán os contextos nos que se da a violencia, a opresión, a indiferenza e o rexeitamento como forma de exclusión e os factores que impiden que os personaxes femininos poidan realizarse e liberarse nalgún aspecto da súa vida.

Renée Ferrer é unha escritora pouco estudada no panorama das letras hispánicas; por este motivo resultaría interesante coñecer, apreciar e valorar a súa obra literaria para dar conta do mundo conflictivo no que viven os seus personaxes femininos.

Palabras chave: desigualdade, opresión, violencia contra as mulleres, respostas

Abstract: This communication will analyze *La Seca y otros cuentos* (1986), a collection of stories by Renée Ferrer (1944). This Paraguayan author, vindicator and feminist, belongs to a group of authors who give voice to female characters to claim their rights and denounce the subjection in which they exist. Ferrer deconstructs and questions real-life models of social conventions; by using the words of the characters, she criticizes what she feels, thereby rejecting the molds established by tradition. In short, Ferrer expresses human concerns, ideals and judgments about the world.

In the twenty stories of *La seca y otros cuentos*, Ferrer's foundational themes are the abuse and inferiority of women compared with men, these which I will analyze in detail. Renée Ferrer shows through several narrative devices the different and varied problems that haunt the characters of womanhood. Through narrative modalization, the relationships between the female and male characters, and her attention to spaces, among other things Ferrer brings to life the social reality framed within a patriarchal culture in which the female characters live, all from a feminist point of view.

I will also analyze the contexts of violence, oppression, indifference, rejection as a form of exclusion and the factors that prevent female characters from being free.

Renée Ferrer is a writer understudied in the panorama of Spanish letters; for this reason it would be interesting to know, appreciate and value her literary work to understand the troubled world in which her female characters live.

Keywords: inequality, oppression, violence against women, answers

[...] para tener acceso a la autenticidad es preciso descubrir la figura que nos corresponde.
Rosario Castellanos, 1971, p. 934

Renée Ferrer (1944) es una autora paraguaya que ha destacado como poeta, narradora y ensayista. Doctorada en Historia por la Universidad Nacional de Asunción, Ferrer es una de las escritoras más prolíficas de su generación, siendo considerada una de las voces más representativas dentro del panorama de escritoras feministas de la literatura paraguaya. Forma parte de un grupo de autoras de los años setenta y ochenta que dan voz a los personajes femeninos para denunciar el sometimiento y reivindicar sus derechos. De sus obras publicadas, cabe destacar, en poesía: *Hay surcos que no se llenan* (1965), *Voces sin réplica* (1967), *Desde el cañadón de la memoria* (1984), *Peregrino de la eternidad* (1985), *Sobreviviente* (1985), *Nocturnos* (1987), *Viaje a destiempo* (1989), *De lugares, momentos e implicancias varias* (1990) y *El acantilado y el mar* (1992). Dentro del género cuento, ha editado *La seca y otros cuentos* (1986), *Por el ojo de la cerradura* (1993) y *Desde el encendido corazón del monte* (1994); y, en novela, sobresalen estos dos títulos: *Los nudos del silencio* (1988) y *Vagos sin tierra* (1999). Además, ha adaptado al teatro cuentos, entre ellos “La colección de relojes”, perteneciente a *La Seca y otros cuentos*; y, como crítica, ha publicado diversos artículos, entre ellos “Literatura paraguaya actual: dos vertientes” (1994)¹.

La colección de cuentos de la que me ocuparé en esta exposición se titula *La seca y otros cuentos* (1986), en la que se reúnen veinte relatos en buena parte de los cuales se plantean aspectos referidos al maltrato e inferioridad de las mujeres frente a los hombres: “Tarde de domingo”, “La exposición”, “La cura”, “Samba”, “La casa del cuadro”, “El sueño de la Reina de Saba”, “La visita”, “Nilo”, “La venganza”, “Y... anda por ahí nomás”, “Helena”, “La confesión”, “El ovillo”, “Santa”, “Biopsia”, “El delator”, “Crónica de una muerte”, “La sentencia”, “La seca” y “La colección de relojes”. Son cuentos en los que está presente la muerte, la violencia, la opresión, la tristeza, el encadenamiento de la mujer a la vida familiar, entre los temas más destacados. Me centraré de forma particular en aquellos relatos en los que los personajes femeninos tienen que superar barreras para romper, cuestionar y transformar las relaciones de poder que se ejercen, sobre todo, en el ámbito familiar.

Para Renée Ferrer, al igual que para otras muchas escritoras hispanoamericanas, la escritura es una forma de conocimiento y reivindicación. A través de este medio pueden exteriorizar sus pensamientos, plasmar sus ideas y denunciar muchas de las situaciones que creen que son injustas para las mujeres. Estas autoras tratan de mostrar la realidad tal y como la ven, sin restricciones ni limitaciones. A partir de las vivencias

¹ Disponible en: <http://bit.ly/22GREQI> [Consulta: 28.03.2016].

de los personajes femeninos y de sus representaciones en las obras literarias, las lectoras y lectores reconocemos el papel que han tenido y que han sufrido la mayoría de las mujeres a lo largo de la historia.

En su artículo “La liberación de la mujer a través de la escritura”, Renée Ferrer comenta que no se ha tenido en cuenta el fundamental papel que tuvieron las mujeres paraguayas en la literatura. Afirma: “la narrativa paraguaya se abrió paso por ese arduo sendero del aislamiento, y son las mujeres con vocación literaria quienes están proponiendo un nuevo ángulo de mira en los últimos años” (Ferrer, 2000, p. 28).

Por su parte, Laura Borrás recuerda las cinco misiones que, según Cherie Register, debería tener una literatura entendida como ‘causa de liberación’: “Una, servir como foro para mujeres. Dos, ayudar a acabar con la androginia cultural. Tres, proporcionar modelos de comportamiento, roles. Cuatro, promover la “sororidad”, la alianza entre mujeres y, cinco, aumentar la entonces emergente consciencia feminista” (Borrás Castanyer, 2000, p. 23).

En el caso de Renée Ferrer se percibe la posición que adopta frente a la cultura patriarcal y la reivindicación del papel de las mujeres dentro de la historia literaria y del patrimonio cultural, reflexionando sobre el funcionamiento del poder en una sociedad regida por una forma de organización social en la que el varón ejerce la autoridad en todos los ámbitos, como se pondrá de manifiesto en las páginas siguientes. La autora enfatiza ciertos temas para reflexionar sobre las identidades de los sujetos y también sobre la realidad en la que viven algunas mujeres. Con su escritura, pretende crear una nueva historia y enfocar la vida de otra forma, ofreciendo nuevas miradas. Como he dicho, entre los temas más destacados, están el de la violencia y la opresión, que se han plasmado de forma recurrente tanto en la literatura hispanoamericana como en la literatura española. Resulta interesante reconocerlos para determinar si los personajes femeninos responden ante esas actitudes violentas y opresivas que se están ejerciendo contra ellos o, por el contrario, son personajes pasivos que no proponen ningún cambio de actitud frente a esa realidad.

A continuación, fijaré mi atención en aquellos relatos en los que considero que se está ejerciendo la opresión y la violencia por parte de los personajes masculinos hacia los femeninos como forma de control, dominación u opresión. Para analizar estos dos temas, es imprescindible atender a la configuración de la voz narradora en el texto, encargada de dar voz a los personajes para que se expresen libremente y manifiesten sus propios pensamientos y sentimientos, el espacio en el que se encuentran los personajes femeninos, su situación y sus relaciones.

En el cuento “La exposición” se alternan dos voces, dos pensamientos: la de un hombre y la de una mujer, esposo y esposa, que mantienen un diálogo (silencioso, pues solo se da en el texto) en el que se reprochan mutuamente ciertas actitudes. Ella es la protagonista y uno de los motivos de su queja y su desesperación es que el hombre no comprende que invierta tiempo en la pintura y en otras actividades intelectuales:

A mí, tu sensibilidad me parecía fácil de congeniar con mi sentido práctico y creo que nunca tuve muy en cuenta nuestras diferencias, tus veleidades intelectuales pensaba ponérmelas en el bolsillo, guardarlas como un detalle [...] Empezaste a estudiar pintura hasta que vinieran los hijos. A mí me pareció bien, hasta que vinieran los hijos. Cuando quedé embarazada me arreglé como pude para seguir pintando. No fue fácil, porque de cualquier contratiempo doméstico la pintura tenía la culpa.

Ferrer, 1986, p. 17

La técnica que escoge Renée Ferrer para este cuento es más compleja debido a que conviven, alternándose, dos voces narrativas en el texto, como se refleja en la cita anterior. De este modo, se representa de forma directa la perspectiva del hombre y de la mujer, cada cual con una visión diferente del mundo y con sus conflictos particulares con respecto al otro/la otra. No hay una voz narradora externa que conduzca la narración y seleccione lo que debemos saber de sus personajes, sino que conocemos de primera mano sus problemas y sus comportamientos.

Los reproches se van encadenando uno detrás del otro y con ello el tono se vuelve angustioso. Como se puede observar, es imposible la comunicación entre estos dos personajes, aunque el diálogo construido en el relato la aparente.

A través de ese diálogo fingido entre la pareja se reflejan las necesidades que tiene la mujer de seguir con sus actividades. La llegada de los hijos es uno de los puntos conflictivos: “No alcanzo a comprender cómo estos niños que tuviste conmigo no te bastan. Hay un cierto desamor en salir tanto, cuando todavía son pequeños; en dejarse atrapar por otras cosas robándoles el tiempo” (Ferrer, 1986, pp. 17-18). Como vemos, el marido le reclama a su esposa que debe ocupar ese espacio (la casa) regido por unas obligaciones determinadas. El hombre es la figura opresora que trata de someter y subrayar insistentemente el lugar de su mujer.

Estas dos voces que discuten e intercambian puntos diferentes de ver la vida atienden a maneras distintas de enfrentarse al mundo, y esto es lo que desencadena el conflicto. Por este motivo, es importante que no haya una voz narradora que medie entre ellas, sino que desde la primera persona se dé cuenta de lo que sienten los personajes y se puedan manifestar como crean oportuno. Ella es una víctima del patriarcado, un sistema opresivo y violento del que necesita liberarse y el medio para conseguirlo y escapar de la rutina diaria es la pintura. Él no comprende cómo ella puede tener otras actividades que no sean exclusivamente las del cuidado de sus hijos: “Traté de que dejaras esas clases. Ciertamente me descontrolaba cuando el chico se enfermaba y tú no estabas en casa” (Ferrer, 1986, p. 17).

La protagonista reclama libertad de acción porque lo que ella piensa no coincide en absoluto con lo que piensa su marido, de ahí surge el conflicto. En la “conversación” que mantienen se percibe la inexistencia de comunicación entre los dos.

En “Helena”, se usa una voz narradora en tercera persona que describe la vida de Helena, una mujer al cargo de hijos y un marido violento. Pero esta voz narradora se sitúa en el punto de vista de la protagonista, exponiendo tal y como ella piensa y siente: “Le gustaba lavar porque podía cerrar los ojos mientras refregaba la ropa, dejándose estar ahí un rato, como si no hiciera nada” (Ferrer, 1986, pp. 59-60), o “A mis hijos, ni el propio padre les pega si vuelve borracho, se repetía” (p. 61). Esta es una frase crucial, por eso la voz narradora reproduce literalmente las palabras del personaje; refleja el motivo por el cual Helena matará, aunque accidentalmente, a Ambrosio.

Helena es una mujer prisionera que soporta que el hombre con el que convive la utilice, como si fuera una posesión, que la viole y la traicione con otras mujeres: “Varias veces la tuvo a la intemperie toda la noche para usar el catre con otra, mientras dormían sus hijos en un rincón del cuarto; pero a eso ya estaba acostumbrada” (Ferrer, 1986, p. 60). En definitiva, acepta todo menos que pegue a sus hijos: “Por lo menos mientras ella estuviera cerca” (p. 61). En este cuento, Helena es la que acaba con la vida de

Ambrosio, dando por finalizado aquellos episodios que vivía junto a él: “le pegaba por un motivo que averiguaba al día siguiente o la poseía sin más, semidormida, dejándola con las carnes doloridas por las impetuosas arremetidas del deseo” (p. 60). La respuesta de Helena para terminar con esa violencia es la muerte, aunque insistiendo, como acabo de mencionar, que el detonante son los golpes de Ambrosio a los hijos, no la violencia ejercida sobre ella: “En el fondo estaba contenta. Cuanto más pensaba, menos se arrepentía de haber forcejeado con Ambrosio aquella noche, empujándolo con violencia hasta que cayó dando con la nuca en el bracero” (p. 61).

Como hemos visto, el cuento de “Helena” se basa en una relación violenta; el personaje femenino no tiene ningún tipo de libertades, ya que vive en una atmósfera de opresión y violencia constante. El hombre es el que ejerce el poder en la casa. La voz narradora, que, como comenté anteriormente, sigue el pensamiento de Helena, muestra, irónicamente, cómo es su relación, destacando la percepción que ella tiene sobre el comportamiento de su marido: “Ambrosio no era malo, en realidad: la usaba cada noche y sólo la golpeaba de vez en cuando” (Ferrer, 1986, p. 60).

La descripción física que se hace de Helena es la de una mujer con los ojos hundidos que tienen que ver con la tristeza, tema muy presente en los relatos de *La seca y otros cuentos*. En las siguientes descripciones se puede observar, a parte de su aspecto físico, la dura realidad de Helena: “[...] el frío se le metía hasta el hijo que dormía ovillado en su vientre. Ya de vuelta: hervir el puchero, barrer el cuarto, planchar los guardapolvos, y todo con la golpiza y los celos de Ambrosio sobre la espalda” (Ferrer, 1986, p. 60). O:

Helena no era fea: descarnados los pómulos prominentes bajo la piel manchada, la boca grande de sonrisa fugaz y unos grandes ojos, muy adentro, que habían adquirido con el paso del tiempo el tinte borroso de la tristeza. Vivía en conventillo del bajo con Ambrosio, y aunque no estaban casados, nunca la dejaba del todo. Se había arreglado para hacerle en el vientre un hijo por año, y a ella le parecía bien.

Ferrer, 1986, p. 59

También es muy interesante la voz narradora del relato “El ovillo”, en el que se entrelazan los pensamientos de la madre con las conversaciones que se mantienen a su alrededor. Además, en medio de los pensamientos de la madre, Melina, hay frases que pertenecen a las hijas y a su marido pronunciadas en algún momento del pasado y que explican el tipo de vida que llevó en su matrimonio². Este personaje femenino, ausente ahora para su familia (permanece siempre en silencio, aunque consciente de su realidad³), se ha conformado la mayor parte del tiempo con aceptar la situación familiar que le ha tocado vivir, hasta que un día comprende todo su pasado.

En el relato aparece un gato que juega con el ovillo de Melina cuando esta calceta “ese pullóver tan extraño” (Ferrer, 1986, p. 71). A mi juicio, estos dos elementos resultan simbólicos para la interpretación del texto, pues la presencia del gato jugando con el ovillo hace que de pronto esa imagen le resulte a Melina conocida: se ve reflejada en el ovillo que el gato domina. En la siguiente cita puede verse el momento en el que se produce ese reconocimiento:

² Al igual que Helena, Melina ha sido en su vida matrimonial una mujer maltratada por su marido: “No le cuentes a las nenas que yo te pegué” (Ferrer, 1986, p. 73).

³ En el siguiente diálogo, Melina escucha a sus hijas mientras ellas se preguntan sobre la situación actual de su madre: “—¿Por qué será que mamá sólo sonríe? / —No lo comprendo / —No parece triste, pero está hermética” (Ferrer, 1986, p. 70). Melina responde para sí misma: “Cómo van a comprender, si todavía no vivieron lo suficiente. Aún no saben lo que es adecuarse a las circunstancias, aunque a una, las circunstancias la sofoquen” (p. 70).

- ¿Pero qué le pasó realmente a mamá? Fue aquella noche que nos regalaron el gato y ella estaba tejiendo frente al televisor.
- Sí, de pronto se quedó muy quieta, mirando fijamente cómo jugaba el animal con el ovillo. La mirada se le agrandó como cuando se comprende algo de repente. Seguía con los ojos azorados ese ovillo, que parecía como si le hablase.

Ferrer, 1986, p. 74

El gato y el ovillo representarían a la familia de Melina: por una parte, el gato a las hijas y al marido y, por otra parte, el ovillo la vida de Melina. El gato maneja y posee el ovillo tal cual hacían sus hijas y su marido con Melina: “El gato lo traía y lo llevaba para todas partes, enredando la lana con sus zarpas suavécitas. Era un ovillo mediano y blando que se dejaba manejar. ¿Se acuerdan? [...] Lo tiraba para aquí, lo llevaba para allá, aflojando la lana por un lado para estrangularla por otro” (Ferrer, 1986, p. 74).

El medio que tenemos para conocer a Melina son las informaciones que la voz narradora ofrece de ella, ya que ella no habla, solo piensa y recuerda y teje⁴, como la Penélope de la *Odisea* que destejía cada noche lo que había tejido de día.

En “El ovillo” se muestra la discriminación de la mujer en el ámbito familiar y la autoridad⁵ del hombre. El relato es significativo porque la protagonista toma una decisión en su vida: opta por el silencio para desvincularse de su papel de madre y esposa responsable de todos los actos que sucedan en su hogar. Un silencio que puede tener varias interpretaciones: como protesta, como una manera de autodestrucción, como forma de reflexionar sobre su vida pasada o como una forma de libertad⁶, aunque limitada: “Temía ser libre. Ahora soy libre. No quiero que me oigan, ni que me usen, o me desusen” (Ferrer, 1986, pp. 73-74).

En este relato, la acción se desenvuelve en una habitación. Ya se ha visto que Melina es una mujer incomprendida por su marido y sus hijas; ahora, en la vejez, pasa los días en su hamaca tejiendo incansablemente. El aislamiento de Melina en su cuarto es una manera de desprenderse de la vida familiar: “Las voces de sus hijas como amarras tendidas hasta el borde de la habitación la volvían a la realidad de cuando en cuando” (Ferrer, 1986, p. 71). Esta protagonista también tiene un lugar asignado: la casa. Ella no puede elegir, sin embargo se resiste a seguir manteniendo las mismas costumbres, por eso opta por excluirse de la vida familiar (no encuentra otra salida) y encerrarse en el silencio de la soledad de su cuarto.

4 Me parece sumamente simbólica la idea de tejer y destejer, actividad que manifiesta el sometimiento y la sumisión de la mujer desde épocas pasadas. Este sometimiento es el que ha sufrido Melina a lo largo de su matrimonio. Ella siente que su matrimonio es: “una larga batalla contra la rutina: una lucha cuerpo a cuerpo hasta que la muerte nos separa” (Ferrer, 1986, p. 71).

5 En sus palabras expresa el poder, el control y el autoritarismo que el marido ejerce sobre Melina: “A mí no me vas a decir cuándo tengo que salir. Yo soy el hombre de la casa. Salgo cuando quiero y vuelvo cuando me da la gana, y no quiero escenas ridículas y celos estúpidos. Y si no te gusta ya sabés lo que tenés que hacer: ahí está la puerta y hasta luego” (Ferrer, 1986, p. 74).

6 Me parecen relevantes las palabras de Federica Montseny (1905-1994) al respecto: “La mujer está obligada a tomar la libertad si no se la dan”. Melina solo encuentra un camino: el silencio y la ausencia como única salida para su libertad.

A propósito del espacio⁷, dice Bachelard en *La poética del espacio* que “las expresiones ‘leer una casa’, ‘leer una habitación’, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (Bachelard, 2000, p. 53).

La casa es un lugar de represión y encierro para muchos de los personajes femeninos que nos ocupan, pero también puede transformarse en un lugar de reflexión y un espacio de creación.

Como he dicho, Melina no puede elegir su espacio, pero tampoco lo puede elegir la protagonista de “La exposición”. En “Helena” sucede prácticamente lo mismo: es la mujer la que cuida a sus hijos, la que lava, la que cocina y la que aguanta las palizas de Ambrosio. Todas estas protagonistas femeninas tienen en común una vida agitada, de tareas domésticas, de trabajo fuera de casa y de hijos que cuidar. A veces, los espacios interiores son lugares de riesgo para los personajes⁸.

Me parece interesante resaltar el cambio realmente significativo en el desarrollo de Melina, el personaje central del relato. Es una mujer que recuerda toda una vida pasada de ama de casa, dedicándole el mayor tiempo posible al cuidado de sus hijos y de su marido. Ella no cuenta cómo han sido esos años de matrimonio, pero todo lo que ha sucedido en su pasado ha debido de trastocarla para provocar el problema que tiene en el presente con su familia. Pasa de una vida cotidiana ciega a la realidad, viviendo solo por su familia, para que no le faltara nada, a una situación completamente distinta. La evolución psicológica que experimenta este personaje es radical: la vida familiar le ha influido de tal modo que la ha llevado prácticamente a desprenderse del mundo en el que vive y a comportarse como si no fuera consciente de lo que sucede a su alrededor. Ahora solo recuerda las palabras que en algún momento fueron pronunciadas por su familia:

Melina, mis alpargatas. Nunca pones las cosas donde se debe. Melina, a esta camisa le falta un botón. No te ocupás de nada, Melina. No atendés a los detalles. Siempre fui un poco distraída para los detalles. Para otras cosas, sin embargo, servía. Me usaban para todo y yo les dejaba hacer. Mamá, abrochame los zapatos. Mamá, servime la leche, Mamá, ayudame a estudiar [...] Melina ¿Cómo te pudiste olvidar de comprar escarbadiantes? Yo siempre me olvidaba de comprar escarbadiantes.

Ferrer, 1986, pp. 71-72

Las continuas reprimendas del marido y las hijas para que cumpla con lo que la sociedad estima que deben hacer las mujeres en el ámbito familiar la lleva a romper ese orden, aunque, en este caso, el personaje femenino opta por el silencio como respuesta.

En “La venganza” encontramos una relación laboral y no sentimental: la protagonista femenina se siente oprimida, ya que su jefe, con ese “deseo ilimitado de dominio” (Ferrer, 1986, p. 49), no le permite ningún tipo de libertades, pues su vida está completamente ligada a él. El control que ejerce sobre ella resulta casi

7 En palabras de Demetrio Estébanez Calderón: “El espacio es, no sólo el ámbito de desarrollo de la acción, sino, también, el condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes [...] así como de ciertos modelos de conducta y de la propia incardinación del personaje en el estrato social correspondiente” (Estébanez Calderón, 1996, p. 362).

8 En el “El ovillo”, “La exposición” o en “La colección de relojes”, la casa significa para sus protagonistas opresión y sometimiento. Por eso optan por otros espacios donde refugiarse para no seguir sometidas: el silencio, la pintura, el sanatorio mental... para comenzar un proceso de transformación en el que se quiebran las relaciones de poder y en el que inician su búsqueda de identidad.

insuportable de llevar, puesto que la agobia constantemente. Me da la impresión de que él siente cierta obsesión por tenerla sujeta al trabajo y mantenerla a su disposición para cuando así lo precise; parece que sin ella no pudiera continuar con su vida, con sus labores:

No obstante el tiempo que llevaban juntos, sus relaciones eran distantes, asépticas, como obedeciendo a un esquema misterioso. La eficiencia cronométrica de ella y las exigencias excesivas de aquel carácter singular los había unido en una simbiosis perfecta, que goteaba, sin embargo, un peso cada vez más insuportable sobre su femenina condición.

Ferrer, 1986, p. 49

Aunque la relación que la protagonista femenina mantiene con el personaje masculino es una relación laboral, a veces es tanto lo que la necesita que ella incluso tiene que acompañarlo al médico: “El Embajador tenía sin embargo algunas deficiencias: su español era increíblemente pobre, no obstante el tiempo vivido en el país. Por eso, ella lo acompañaba al médico cada vez que se sentía enfermo; y últimamente, lo estaba con frecuencia” (Ferrer, 1986, p. 50).

El Embajador, su jefe, necesita que su secretaria permanezca con él diariamente y concede a regañadientes darle los días de vacaciones que merece: “No fue fácil arrancarle una respuesta afirmativa, pero vislumbrando un retiro definitivo, el viejo optó por aceptar” (Ferrer, 1986, p. 51). A partir de este momento se observa un cambio sustancial en la manera que tiene el Embajador de relacionarse con su empleada: “Las relaciones con el Embajador durante los días anteriores a la partida fueron de una lejana y congelada cordialidad. De la luz penetrante de sus ojos se desprendía un estático resentimiento, no manifiesto pero intuido, algo así como un turbio deseo de fracaso. Un saludo breve y ceremonioso cerró la despedida” (p. 51).

Para la protagonista son tantas las ganas que tiene de desprenderse de su trabajo, “de alejarse de ese lugar contaminado de opresión” (Ferrer, 1986, p. 51), que “saboreó por anticipado los veinte días que se le ofrecían como un pasaje hacia el reencuentro” (p. 51). Sin embargo, ni en “la soledad de su cuarto de soltera” (p. 52) podía dormir tranquila por las ganas que tenía de irse de vacaciones y “alejarse del Embajador aunque fuese por unos días” (p. 52). Ella jamás tuvo vacaciones y su jefe tampoco se las negaba, pero de pedir las “siempre se presentaba alguna reunión inesperada, un informe impostergable o una conferencia de último momento” (p. 50), de modo que “ella deshacía sus proyectos, así como fueron hechos, en silencio” (p. 50). Finalmente, también en esta ocasión, un suceso inesperado le impide disfrutar de esas vacaciones tan anheladas: el Tercer Secretario de la Embajada avisa a la protagonista de la muerte del Embajador, pidiéndole que vaya a “la oficina para ocuparse de los trámites correspondientes” (p. 52). Y: “Allí estaba él con la muerte adherida a su figura como un traje de calle, aunque detrás de su máscara oriental se le antojó viva una mueca de sarcástica satisfacción” (p. 52).

El espacio de opresión para la protagonista es la oficina: “no era un suplicio precisamente, pero sí, una lucha puntual, como un lluvioso cansancio sin término” (Ferrer, 1986, p. 49). Es un lugar que resulta violento y agotador para el personaje femenino, que disfruta cuando tiene por fin días libres y se siente feliz cuando huye de las relaciones laborales que su jefe tiene con ella. Por tanto, todo lo relacionado con su trabajo, incluida la presencia del Embajador, es para ella sinónimo de opresión, reclusión y humillación y por eso pide unos días de vacaciones en los que no haya “Nada que recordar al día siguiente, ninguna

orden, ninguna reprimenda temblándole bajo el calor de las mejillas” (p. 52). Desea liberarse de todo lo que esté vinculado con su trabajo de secretaria y con la figura opresora de su jefe.

Por último, en el relato “La colección de relojes” también se observa esa desvinculación del marido⁹, Omar, de la vida familiar y de Isabel, su mujer. Isabel pertenece a la clase media, es una mujer estudiosa (profesora de literatura en la universidad), que intenta ser siempre perfecta, analítica, aparenta en muchos casos lo que no siente, es silenciosa e intenta mantener el orden y equilibrio del hogar. Con el paso del tiempo aprendió a organizar su vida al margen de su marido y de su hijo Diego, pues “para Omar nada era tan importante en la vida como su carrera” (Ferrer, 196, p. 113) y Diego estaba “cada vez más ocupado en sus estudios” (p. 118). Por esto, “A esta altura de la vida, nada le gustaba tanto a Isabel como estar sola. Habituada dolorosamente a prescindir de lo que amaba se hizo un mundo de palabras, pinceles y sonidos del cual salía rara vez” (p. 120).

A través de la tercera persona, conocemos la vida rutinaria, monótona y tranquila del matrimonio, una vida que se rompe en el instante en el que deciden coleccionar relojes de pared. Este hecho provocará que la vida de Isabel se desmorone, ya que el sonido de las campanas del mediodía del reloj¹⁰ la perturba y desestabiliza. Sin embargo, Isabel, sigue conviviendo con ese miedo a los relojes, que la atemorizan y le hacen perder el equilibrio mental, con la soledad¹¹, con la rutina e indiferencia por parte de su marido, ajeno a sus problemas, y es así como Isabel “Perdía entonces el contacto con la realidad” (Ferrer, 1986, p. 114). En varias ocasiones, Isabel intentó decirle a Omar aquello que la perturbaba, pero cada vez se sentía más oprimida e incapaz de contarle nada, por lo que optó por el silencio (“Omar nunca comprendió el silencio de su mujer”, p. 114) como forma de mantener el equilibrio y no alterar el orden familiar establecido. Mientras tanto, Isabel sigue sufriendo este martirio interior: cada vez que suena el reloj se ve perseguida, observada e incluso nota que “alguien le oprimía la garganta con los dedos haciéndole daño” (p. 119).

Isabel sale a la calle para huir de sus miedos y para buscar respuestas a lo que siente: “Por fin lo comprendió. Todo era inútil. Estuviera donde estuviera la perseguirían los relojes” (Ferrer, 1986, p. 124). Por este motivo, “Le pediría a su marido que dejase de darle cuerda a los relojes” (p. 124). Pero, para Omar, “Era un capricho demasiado excéntrico para tenerlo en cuenta. No transigió” (p. 125). Aceptar sus consideraciones equivaldría a saltarse el orden establecido por él. La negativa de su marido se transforma en el declive de Isabel: el sanatorio mental. Sin su presencia, Omar se sentirá culpable, roto y perdido, aunque “nunca se olvidaba de darle cuerda a los relojes cada quince días” (p. 126).

La respuesta de este personaje femenino es la locura como vía de escape para dar paso a la transformación. En este caso, el destino de Isabel no es esperanzador, pues su salida no la lleva a una búsqueda de su libertad.

9 Omar representa el hombre público, de negocios, ocupado, e Isabel es la que se encarga de mantener el equilibrio familiar. Cada cual representa el rol de género que le es asignado por la cultura.

10 El reloj en un principio sirve como un elemento de enlace del matrimonio (ambos tienen el gusto por coleccionar relojes), pero acaba siendo lo que desune a la pareja: para Omar el reloj simboliza el orden y para Isabel el desequilibrio emocional.

11 “En la vida de Isabel la soledad fue tomando cuerpo como un jarabe espeso que se derrama; acaso sin notarlo la fue ganando poco a poco, porque a fuerza de estarlo le empezó a gustar permanecer sola” (Ferrer, 1984, p. 115).

Para Isabel, la casa¹² también es un espacio de encierro, pero también lo es de creación¹³, puesto que tiene como costumbre pintar, leer o tocar el piano (estas actividades funcionan como agentes liberadores de esa rutina en la que está envuelta la protagonista). Por tanto, es en el hogar en donde padece y sufre esa agonía, esa asfixia que la lleva a la locura. A partir de aquí, surge otro espacio, represivo también, en el que tampoco existe libertad: el sanatorio mental:

Ahora estaba ahí, con el mismo miedo a los relojes, pero sin salida. Nada había cambiado en cierta forma, aunque tenía la clave del enigma. Lo más tremendo era esa lucidez que la habitaba, salvo cuando sonaban las doce en los relojes y perdía el control y venían las mujeres de blanco, y los hombres la sujetaban y se la llevaban a aquella pieza vacía donde el sedante la tumbaba hasta el día siguiente.

Ferrer, 1986, p. 126

En general, se puede decir que, en los cuentos de Renée Ferrer, los personajes femeninos ocupan un lugar central. En algunos casos, aparecen como víctimas del sistema patriarcal para que el mensaje quede patente. Como hemos visto, los problemas de estas protagonistas giran alrededor de su condición como mujeres, cuya existencia se ve vinculada a la vida del hombre. Las relaciones que mantienen los personajes masculinos con los femeninos están marcadas por la desconfianza, en algunos casos, y por los deberes tradicionales de la mujer en la cultura, en otros. Además, se manifiesta la situación de las mujeres dentro de un determinado núcleo familiar¹⁴, que sufren la indiferencia, el rechazo y la violencia física en algunos casos. En estos cuentos, estas mujeres han de aprender a desligarse del rol que han estado desempeñando durante toda su vida, y este desligamiento a menudo conlleva la separación del hombre. Este proceso de maduración que experimentan las protagonistas hace que se transformen en seres con personalidad propia, seguras de sí mismas, autónomas, independientes, que no se contentan con continuar el papel heredado, sino que siguen su propio camino.

La crítica literaria feminista que, entre otras cuestiones, estudia la representación de los sujetos femeninos en los textos literarios, considera que la literatura debe ofrecer papeles ejemplares, es decir, inculcar un sentido positivo de la identidad femenina retratando mujeres liberadas e independientes de los hombres.

Con su escritura, Renée Ferrer pretende crear una nueva historia y enfocar la vida de otra forma, ofreciendo nuevas visiones. Como hemos visto, describe un mundo que es ignorado por muchos autores. Como dice Lidia Falcón: “Las escritoras mujeres tienen la responsabilidad de describir ese mundo femenino ignorado por todos los autores... La escritora ha de ser la conciencia del mundo de las mujeres” (citada en Rodríguez Richart, 2000, p. 102).

12 En algunas ocasiones los “espacios adquieren un valor metonímico y simbólico por relación a los personajes que lo habitan o en los que desarrollan su papel social” (Estébanez Calderón, 1996, p. 362).

13 En muchas ocasiones, los espacios interiores nos ofrecen pistas acerca del desarrollo psicológico de los personajes. Como bien expresa Priscila Gac-Artigas: “Es evidente que, al interior de la literatura femenina hispanoamericana contemporánea, la transgresión de los espacios domésticos y la reivindicación de las actividades que allí se llevan a cabo están asociadas al proceso de la búsqueda de identidad y de liberación. Sin embargo, esta búsqueda toma una dimensión mucho más amplia en las obras de las escritoras: la búsqueda y desarrollo de una voz literaria propia” (Gac-Artigas, 2009, p. 22).

14 Las palabras del marido que le recuerdan y recalcan a Melina cuál es su lugar: “A mí no me gusta que mi mujer ande por la calle como una cualquiera. Tenés que estar en casa con tus hijas” (Ferrer, 1984, p. 73).

Bibliografía

- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica.
- Borrás Castanyer, L. (2000) “Introducción a la crítica literaria feminista”. En Marta Segarra y Àngels Carabí (Eds.) *Feminismo y crítica literaria* (pp.13-29). Barcelona: Icaria.
- Castellanos, R. (1971) “Álbum de familia”. En *Obras. I. Narrativa* (pp. 876-936). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Estébanez Calderón, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Ferrer, R. (1986) *La seca y otros cuentos*. Asunción: El Lector. Disponible en: bit.ly/1UXDoyz [Consulta: 07.03.2016].
- Ferrer, R. (2000) “La liberación de la mujer a través de la escritura”. *América sin nombre*, 4, pp. 28-34. Disponible en: bit.ly/1URBqPW [Consulta: 05.03.2016].
- Gac-Artigas, P. (2009) “La cocina: de cerrado espacio de servidumbre a abierto espacio de creación”, *Destiemplos*, 4/19, pp. 512-522. Disponible en: <http://bit.ly/25sOAGB> (Consulta: 07/03/2016).
- Rodríguez Richart, J. (2000) “El teatro feminista de Lidia Falcón”. En Herbert Fritz y Klaus Pörtl (Eds.) *Teatro contemporáneo español postfranquista: autores y tendencias* (pp. 89-105). Berlín: Tranvía.



Simultaneidad, punto y conciencia en *Ayer*, de Juan Emar

Sonia Rico Alonso
(Universidade da Coruña)

soniaricoalonso@gmail.com

Resumen: En el siglo XX las teorías físico-filosóficas de autores como Henri Bergson (1859-1941) establecieron una dualidad dentro del concepto “tiempo”. De un lado, el tiempo objetivo es una magnitud creada por el ser humano para ordenar los hechos de la existencia a través de una disposición espacial a modo de sucesión. De otro, en el tiempo subjetivo prevalece la simultaneidad y es así como opera la mente humana, en la que los pensamientos se funden y entretajan. Rige, pues, el concepto de duración y el punto –y no la línea– como unidad de medida. Esta teoría resultó clave para la configuración de la vanguardia y, de hecho, algunos de los escritores que la integran, como el chileno Juan Emar (1893-1964), la convirtieron en reflexión central de sus escritos. Así sucede en *Ayer* (1935), en la que se narra el recorrido durante ayer del yo protagonista con su mujer por la ciudad de San Agustín de Tango. En diversas “etapas” del trayecto el protagonista consigue advertir la verdadera temporalidad del universo en una serie de instantes extáticos. El objetivo de este trabajo es demostrar cómo la obra de Emar entronca directamente con la teoría de vanguardia y las teorías contemporáneas en torno al tiempo, a través de dos mecanismos: haciendo de esta reflexión la materia temática de la obra y retorciendo el lenguaje y el molde genérico de la novela para expresar la verdadera temporalidad de la conciencia.

Palabras clave: Juan Emar, tiempo, conciencia, vanguardia, Henri Bergson

Resumo: No século XX as teorías físico-filosóficas de autores como Henri Bergson (1859-1941) estableceron unha dualidade dentro do concepto “tempo”. Dunha parte, o tempo obxectivo é unha magnitude creada polo ser humano para ordenar os feitos da existencia por medio dunha disposición espacial a modo de sucesión. Doutra parte, no tempo subxectivo prevalece a simultaneidade e é así como opera a mente humana, na que os pensamentos se funden e entretécen. Rexe, pois, o concepto de duración e o punto –e non a liña– como unidade de medida. Esta teoría resultou chave para a configuración da vangarda e, de feito, algúns dos escritores que a integran, como o chileno Juan Emar (1893-1964), convertérona en reflexión central dos seus escritos. Así ocorre en *Ayer* (1935), na que se narra o percorrido do eu protagonista coa súa muller pola cidade de San Agustín de Tango ao longo do día de onte. En diversas “etapas” do traxecto o protagonista consegue advertir a verdadeira temporalidade do universo nunha serie de instantes extáticos. O obxectivo deste traballo é demostrar como a obra de Emar entronca directamente coa teoría de vangarda e as teorías contemporáneas sobre o tempo, polo medio de dous mecanismos: facendo desta reflexión materia temática da obra e retorcendo a linguaxe e o molde xenérico da novela para expresar a verdadeira temporalidade da conciencia.

Palabras chave: Juan Emar, tempo, conciencia, vangarda, Henri Bergson

Rico Alonso, Sonia (2016) “Simultaneidad, punto y conciencia en *Ayer*, de Juan Emar”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3X

Abstract: During the 20th century, the physical and philosophical theories of authors such as Henri Bergson (1859-1941) established a duality in the concept of 'time'. On the one hand, from an objective point of view, time is a magnitude created by humans in order to arrange the facts of existence in a spatial disposition like a succession. On the other hand, from a subjective point of view, time is primarily simultaneous, as the human mind melts, fuses, and interweaves thoughts. Consequently, it is the concept of duration that rules, and it is the point –rather than the line– that is the basic unit of measure. This theory was a key aspect for the configuration of the avant-garde and, in fact, some of the more representative writers of the avant-garde select it, precisely, as the main reflection in their writings. This is the case of the Chilean writer Juan Emar (1893-1964) and his novel *Ayer* (1935). In it, the protagonist and authorial voice narrates the tour of the city of San Agustín de Tango he took with his wife the previous day. In different 'stages' of the way the protagonist manages to realize the real temporality of the universe in ecstatic instants. The aim of this paper is to show how Emar's work is directly connected both with the theory of avant-garde and with contemporary theories about the time, by means of two mechanisms: promoting the aforementioned reflection as the topic of his work and twisting the language and the generic frame of the novel so as to express the real temporality of the conscience.

Keywords: Juan Emar, time, consciousness, avant-garde, Henri Bergson

El reloj, el calendario, los plazos, las fechas...; en suma, el tiempo. La vida transcurre regida y sometida a su inexorable transcurrir. Principal interrogante desde la Antigüedad clásica, el concepto de tiempo alcanzó el siglo XX en el punto de mira de los científicos y los filósofos, convirtiéndose en uno de los grandes conflictos físicos, metafísicos y epistemológicos de la contemporaneidad. El arte, por otra parte, no podía quedarse al margen de tal debate y, así, la vanguardia, tomando como referente las nuevas teorías, convirtió la simultaneidad temporal en principio estético, tal y como demuestran el cubismo plástico¹ o la técnica literaria fragmentarista.

Centrándonos en la prosa vanguardista, el chileno Juan Emar (1893-1964), pseudónimo de Álvaro Yáñez, convirtió la reflexión temporal no solo en tema de sus escritos, sino que la plasmó a través de la técnica narratológica. Emar, máximo exponente de la prosa de vanguardia en Chile², se dedicó en sus obras a desmontar uno por uno los pilares formales de la novela tradicional y, a cambio, ofrecer una estética nueva, originalísima en sus planteamientos, tanto filosóficos como técnicos, en la que pesa enormemente el elemento temporal. En este trabajo nos ocuparemos de dicho elemento en su obra *Ayer* (1935), en la que veremos cómo se destruyen los moldes lógico-temporales y se privilegia el tiempo de la conciencia, regido por la simultaneidad y con el punto –en calidad de fragmento– como unidad de medida, en contraposición al tiempo cronológico, basado en la sucesión y representado a través de la línea. Para ello, nos apoyaremos en la propia poética emariana, en la teoría de la vanguardia y en la teoría temporal del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) enunciada en *Durée et Simultanéité (à propos de la théorie d'Einstein)* (1922).

Para comenzar, debemos partir del hecho de que en los textos emarianos el centro lo constituye la propia conciencia, parafraseando a Rubio (2008, pp.10-11). Así, tal y como indica la investigadora, Emar la concibe como punto en el infinito, esto significa que el yo, en consecuencia, también es infinito y se conforma de capas desde las que se participa en el mundo. Por tanto, la conciencia es la extensión mínima que puede alcanzar el yo, constituye su centro y, narratológicamente, el centro del texto. Consecuentemente, los textos emarianos se caracterizan por su falta de anécdota, ya que no interesa el relato, sino plasmar los procesos cognitivos de la mente. Esta densa tarea no está reñida con la parodia y la ironía y, así, el comienzo de *Ayer* es totalmente tradicional, con un tiempo, un espacio, un personaje, una acción y un narrador bien definidos:

o El estudio aquí expuesto ha sido financiado por la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria de la Xunta de Galicia, dentro del Plan galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015 (Plan I2C) para el año 2013

¹ Véase González, A.; Calvo, F. y Marchán, S. (Eds.) (1999) pp. 57-94.

² Afirma Bernardo Subercaseaux al respecto: “Con el tiempo Emar será el narrador chileno más persistente y tesoneramente vanguardista, con una propuesta escritural que no tienen parangón en su época y que recién empieza a ser rescatada y valorizada” (1996, p.132).

Ayer por la mañana, aquí en la ciudad de San Agustín de Tango, vi, por fin, el espectáculo que tanto deseaba ver: guillotinar a un individuo. Era la víctima el mentecato de Rudecindo Malleco, echado a prisión hacía ayer seis meses por la que se juzgó una falta imperdonable .

Emar, 2011, p.47³

En apariencia, *Ayer* relata los hechos que a lo largo de un día –el de ayer– experimentan el protagonista y su esposa en la ciudad de San Agustín de Tango. Dicho así, el argumento parece lineal, como en una novela tradicional; no obstante, en la narración se relatan varias experiencias extrañas en las que se produce un cambio en la percepción del tiempo: la linealidad se fractura e irrumpe la temporalidad *simultaneísta* y real de la conciencia. Explicaremos esta cuestión a lo largo del estudio.

En síntesis, en *Ayer* suceden los siguientes acontecimientos: la ejecución de Rudecindo Malleco, la visita al zoológico, el encuentro con el pintor Rubén de Loa, la espera en la Plaza de la Casulla, la visita a la familia del protagonista, la experiencia en el baño de la Taberna de los Descalzos y, por último, la llegada a casa. Todas estas situaciones siguen un recorrido espacial lógico y una aparente sucesión temporal lógica también: desde “ayer por la mañana” (p.47) hasta la noche (“Vamos a dormir”, p.121). De hecho, Emar pone mucha atención en dar a su obra una aparente normalidad, incidiendo en las localizaciones espacio-temporales. Esta estructuración es, sin embargo, un mero artefacto, pues de lo que se trata es de demostrar que la ordenación de la existencia en sucesión es una práctica errónea y alienante para el ser humano.

Ayer no relata sino la búsqueda y los intentos del yo narrativo por liberarse del continuum vital y penetrar en otra dimensión de la realidad (Traverso, 1999, p.115), acontecimiento que ocurre en varios episodios de la obra, de los cuales los más importantes son la visita al zoo, la espera en la plaza y, por último, el paso por la taberna, donde tiene lugar la experiencia más exitosa. Para lograr estos instantes de clarividencia, el yo ha de prescindir de su percepción común, para, a través de otros métodos, alcanzar esa esfera superior. Citando a Martin, a propósito de Bergson:

La intuición es [...] la forma de conocimiento que propone Bergson para superar las limitaciones utilitarias que nos generan la percepción y la inteligencia. La intuición, que no trasciende la conciencia y la percepción, es un conocimiento no pragmático cuya finalidad radica en contemplar la realidad en su pureza original, como duración continua, heterogénea y creadora.

Martin, 2004, p.21

Por otra parte, la creencia en la posibilidad de suspender los sentidos para alcanzar esferas de conocimiento más altas relaciona la escritura de Emar con las reflexiones de otros vanguardistas coetáneos. Por ejemplo, el chileno Vicente Huidobro defiende la necesidad de un estado de *superconciencia* en el artista para que sea posible la creación⁴, mientras que el francés Guillaume Apollinaire defiende que la obra de arte debe recoger “la inmensidad del espacio”, “el espacio mismo”, “la dimensión del infinito” o “el universo infinito” (1996, pp.65-66). Se busca, pues, el acceso al ser en sí de los objetos, para lo cual, tanto el artista de vanguardia como el protagonista de *Ayer* deben, ya no contemplar el mundo, sino fundirse en él y analizarlo, proceso que finalmente se plasma en la obra de arte.

3 Para las citas del texto primario hemos seguido la última edición de la obra realizada por el Centre de Recherches Latino-Américaines y Archivos de la Université de Poitiers y editada y distribuida por Alción Editora. Dicho esto, en todas las citas siguientes del texto objeto de estudio se indicará únicamente la página.

4 Véase Huidobro (2003) *Manifeste manifestes* (pp. 1316-1327).

Este proceso anula totalmente las coordinadas lógico-temporales, ya que estas responden, siguiendo la teoría bergsoniana, a una errónea concepción del tiempo, regida por una ordenación espacial y mecánica según la cual a un instante le sucede otro, a este otro y así sucesivamente. Mientras, el tiempo real, el de la conciencia, se basa en la yuxtaposición de experiencias, sensaciones y percepciones que se almacenan en la memoria en calidad de fragmentos simultáneos⁵. *Ayer* es una muestra clara de esta concepción: se presenta un tiempo espacial, de ahí la abundancia y concreción de las referencias temporales, en contraposición con el tiempo real, el de la conciencia, simultáneo, fragmentario, pero, a la vez, unitario en tanto en cuanto se acerca a la percepción de la unidad en sí.

Nos centraremos a partir de ahora en analizar dichos episodios que se desmarcan del tiempo sucesivo. El primero de ellos se produce en la visita al zoo, en el momento en que el protagonista y su mujer se detienen a contemplar unas leonas:

Las leonas tuvieron su interés principalmente por [...] la completa uniformidad que todas tenían en sus movimientos, como si fuesen movidas por un resorte único, oculto a nuestros ojos [...].
Como fuese, aquella uniformidad llegaba a lo majestuoso.

Emar, 2011, p.55

A continuación, contemplan el canto único –en una sola nota, indica el yo (p.56)– de unos monos, momento en que la pareja se integra a la experiencia y vive un progresivo ascenso hacia el sol a través de la música, ascenso que simboliza una gradual aproximación hacia la percepción de la Unidad. El ser humano abandona su conciencia de individualidad para concebirse como fragmento de una unidad cósmica, no como fragmento de un todo quebrado, sino de un todo cuya unidad no es perceptible de manera corriente. Citando a Rubio, el mundo se concibe como “un conjunto unificado de una red compleja de relaciones entre sus diferentes partes” (Rubio, 2008, p.18). Hay, pues, una concepción holística del mundo, tal y como se advierte en el texto: “Seguimos embelesados, absortos, hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados, individuales diría, como eran los nuestros, pues todo, toda existencia era una sola y absoluta música” (Emar, 2011, p.58).

El ascenso místico se produce en el momento en que se abre un claro en el cielo y aparece el sol, elemento que motiva la suspensión del tiempo y el inicio de la experiencia reveladora. En consecuencia, en el momento en que desaparece el elemento motivador, la experiencia se trunca: “Una nube pasó. Se fue el Sol. De aquellas fantásticas alturas nuestras voces se desplomaron como pájaros heridos. Se desplomaron, cayeron y muertas desaparecieron por nuestras gargantas adentro. Enmudecimos en el nuevo gris” (p.58). Los protagonistas vuelven a la temporalidad y al espacio cotidiano, pero nuevamente experimentan un momento de suspensión al contemplar un avestruz:

Hasta aquí mis recuerdos nítidos.

Ahora vino un punto oscuro del que nada sé. Mi mujer tampoco. Y apareció otra vez la nitidez de mis percepciones.

Estábamos en la extrema punta de un olmo gigantesco, mudos, pálidos, temblorosos. Cómo trepamos hasta allí, qué fuerza y qué destreza nos impulsó... Ya lo digo, no lo sé ni mi mujer tampoco (p. 59).

⁵ Véase Bergson (2008), Capítulo 3. Sobre la naturaleza del tiempo (pp. 83-109).

El yo narrativo no sabe qué fue lo ocurrido, pero, en cambio, sí sabe que apareció otra vez la nitidez de su percepción, es decir, es consciente de la insólita experiencia y de que esta es más real (nítida) que la vida común. La escena del avestruz –realmente extraordinaria– supone una evolución con respecto al suceso de las leonas o los monos, como se aprecia en las citas:

¡Esperar!

Palabra de los infiernos para mí y para mi esposa, no para mujeres, hombres, ancianos, niños, soldados y frailes, que seguían enloquecidos su correr, correr, correr.

Esperamos... Depende según los cronómetros o según nosotros mismos.

En fin, esperamos en ese instante todos los *manvatharas* [*sic.*] de que aún nos constan nuestros ciclos, nuestros sistemas y lo que siga.

Emar, 2011, p.60

¿Cuánto rato? ¡Vaya uno a saberlo! Si no teníamos más conciencia que de nuestro reír. [...] Nosotros fruncimos entonces nuestros labios y dignos también, esperamos.

Las manecillas de los relojes recorrieron un cuarto de esfera en medio de la quietud total del mundo. [...]

Y la vida siguió (p. 63).

Son dos ejemplos claros del enfrentamiento entre las dos concepciones temporales y de su entrelazamiento. El tiempo pasa a ser subjetivo y, por tanto, ya no se trata de un tiempo cuantificable mediante la medida espacial, sino que se trata de un tiempo cualitativo, el de la memoria. Esa es la razón de enunciados como “esperamos en ese instante todos los *manvatharas* [*sic.*]”, en el que se oponen el instante, en su calidad de porción brevísima de tiempo, y el *manvatara*, que es, en la religión hinduista, una era de Manu⁶, equivalente a unos 4 320 000 años. Es más, el yo narrativo indica que esperaron todos los de un ciclo, o sea, catorce *manvataras*, unos 60 480 000 años. En definitiva, se trata de una gran hipérbole que ejemplifica cómo un instante puede equivaler en la subjetividad a una duración extensísima, de acuerdo a la impresión que esa experiencia haya dejado en uno.

El mismo contraste se percibe cuando el yo narrativo opone la velocidad del pensamiento con la mecánica del tiempo objetivo, que ejemplifica mediante los habitantes de la ciudad de San Agustín de Tango: mientras su cabeza rememora desenfrenadamente una experiencia vivida con una mujer, el tiempo real no le permite formularlo de manera que sea expresable y quepa en la unidad espacial:

El tiempo me faltó ya que yo seguía formulando mis pensamientos y recuerdos con la velocidad habitual y lenta de los ciudadanos de San Agustín de Tango en el día de ayer [...]. En cambio, el espectáculo presenciado y evocador de mis recuerdos, regíase por velocidades insólitas, no velocidad de humanos, sino velocidades de leonas aceleradas y, sobre todo, enfurecidas, velocidad multiplicada y seguramente multiplicadora de cuanto existe, planetas girando, constelaciones en movimiento, Universo todo (p. 61).

El siguiente momento extático que destacamos se produce durante la espera en la Plaza de la Casulla, donde el yo opta por situarse frente a un hombre gordo para que se inicie el proceso místico. Esta

6 En la religión hinduista, Manu es el nombre del primer ser humano, primer rey de la Tierra y progenitor de la especie humana.

experiencia es, por tanto, buscada de forma activa y no intuitiva, en oposición a las del zoológico, pues, el yo, cansado de quedarse en la mitad del proceso, decide poner todo de su parte para captar al barrigón en sí:

¿Y el barrigón de enfrente? El [*sic.*], allí sentado. El [*sic.*], por el hecho de observarlo yo. [...] Se trata del hecho [de] que esté allí, del hecho [de] que un barrigón sea, del hecho [de] que yo exista, del hecho [de] que mi voluntad me haya ordenado: “obsérvalo, delimítalo, sábelo”. Del hecho [de] que, al querer hacerlo, el barrigón se me diluya, pierda sus contornos junto con hacérseme hermético y me suma en el mismo estupor que hace un tiempo (p. 79).

Para lograrlo, el protagonista opta por la fragmentación intelectual del objeto observado –procedimiento cubista–, en busca de “una impresión de conjunto, el total. [...] El verdadero total” (p.80), en definitiva, aprehender el objeto para poder constatar su existencia real. Esta idea se resume en la equivalencia que establece el protagonista de *Ayer*: observar = conocer, y no observar como mera percepción detenida a través de la vista. El proceso de fragmentación que efectúa el yo es gradual y complejo, de ahí que deba realizar varios intentos para, finalmente, fracasar:

Hace un instante caí al abismo de un ombligo, luego al fondo de un bolsillo y ahora me pierdo en el todo, me pierdo deshecho, filtrado a través del cráneo hasta ese todo total. ¿Y el gordo a todo esto? Se escurre el muy canalla. El gordo no es.
[...]

No me queda otro remedio [...] que seguir siempre distraído, recibiendo vagas percepciones de un lado y otro, dejando que sus ecos confusos me resuenen dentro como un total aceptado y dominador por distracción. Si no, todas las cosas –sobre todo los gordos– me serán abstractas (p. 83).

La última y única experiencia visionaria exitosa es la que sucede en el baño de la taberna. El protagonista, mientras orina, se detiene en los agujeros de la loza y dirige su chorro siguiendo las agujas del reloj, cuando una mosca se posa en el borde de la taza. Aquí comienza el conflicto del yo, que debe decidir sobre si continuar la acción o acabar con la mosca y, en este estado de vacilación, es cuando el protagonista es consciente de cómo él en un instante permanece al margen del tiempo, pues el tiempo continúa, mientras él está detenido:

No dudo de que hubo, por mi parte, vacilación. Ella debe haberse producido, seguramente, en millonésimas de segundo. Que así haya sido [...] no quita que, por un millonésimo de segundo, o por lo que se quiera, el tiempo haya seguido girando, siendo, mientras yo ante él vacilaba. No quita que yo, al vacilar ya “en” él mismo, como de seguro siempre se es. Y al no serlo, haya quedado apto –por las mil millonésimas que se quiera; esto me es igual–, para ser golpeado por él y percatarlo (p. 105).

El yo, pues, en la más despreocupada de las acciones –orinar–, a través de un hecho insignificante –la aparición de una mosca–, y en un mínimo instante, existe ajeno al tiempo, experimentando “la sensación de un golpe de suspensión” (p.105) y es ahí cuando alcanza el éxtasis:

En ese segundo triturado hasta su mínima duración, simultáneos, compenetrados, pero sin la más leve confusión, aparecieron todos los hechos del día, aislados y nítidos, y sin ninguna sucesión cronológica. Y al parecer así –esto fue mi estupor, mi dicha, mi éxtasis, mi delirio sumo–, vi, sentí,

supe, por fin, la vida, la verdad despojada de cuanto engañoso, de sensacional, digamos mejor, de cuanto la limita dentro de un suceder inexistente.

¡Un suceder inexistente! Sí, es así; ahora sé que es así (p.107).

Se alcanza entonces la polifonía, en la que se advierte en simultaneidad y en armonía, no solo el día entero rememorado, sino el fluir vital completo sin pasado ni futuro, perpetuo ser. El yo lo ha contemplado, “en un solo punto y de un solo golpe, [...] sin la sucesión cronológica del tiempo” (p.106), en otro plano dimensional, el de esa cuarta dimensión de Apollinaire (1999, p.65) que constituía la dimensión del infinito, ajena a coordenadas lógicas, objetivas y perceptibles por los sentidos.

El final de la obra se centra en los intentos del yo por fijar esa experiencia abstracta y potentísima, a través de la rememoración del día completo: “Lo curioso es que así también sentía ahora que se marchaban, desapareciendo, mis conocimientos adquiridos en el instante de la suspensión mía y de la bifurcación del tiempo” (p.110).

El protagonista centra su reflexión, ya no en la mosca del urinario, sino en tres moscas que circularían por su casa. Ello le permite vaciar su cerebro para que se pueda iniciar la retención del momento místico, no obstante, se ve sobrepasado por la potencia del recuerdo y, entonces, opta por la simplificación de los hechos con el temor de quedarse atrapado en un círculo, en una especie de eterno retorno nietzscheano:

Con el temor de que toda la vida [...] quedara circulando en esta cadena de hechos, cuyo último eslabón es el hecho de arrellanarse bien en las sábanas y evocar al primero que, al ser evocado, despierta automáticamente al segundo, que... en fin, el tercero, el cuarto, el quinto, el último, que es llamar al primero, que...

Y metido en este círculo, tantas veces como pasara —y serían tantas como tiempo viviera—, tantas reconocería mi momento único, quería [*sic.*] retenerlo y tantas se me escaparía para volver y volver (p.117).

El intento es más satisfactorio que el primero y el yo consigue aunar tres temporalidades simultáneas: la parada en el zoo, un viaje de 1920 y el presente de la narración. Estos tres momentos sirven al yo de puntos de sujeción para anclarse en el instante y llamar a su mujer. Traverso (1999, p.115) analiza este anclaje de acuerdo con la simbología del triángulo, forma que en la narrativa de Emar aparece frecuentemente para alcanzar planos de realidad distintos a los meramente perceptibles:

Son tres ahora los puntales. Son tres que, uniéndose, entremezclándose por sus extremos, llenan mi pasado total. Es ya mi pasado total, es ya toda la fuerza acumulada en él para seguir viviendo, que poder oponer a la fuerza de la recordación giratoria que sigue, sigue y sigue. [...]

Ahora estoy fuera, casi fuera, y él gira de mi cabeza hacia arriba; ahora tres puntos que marcan mi vida pasada, me retienen (pp.119-120).

Anclado en el instante por una triada, se siente ajeno a la temporalidad objetiva, en una dimensión en que todos los fragmentos y toda su vida se están dando en simultaneidad, lo que lo hace sentirse disperso, de ahí, que se sujete a la cama con fuerza, intentando no perder corporeidad. Por esa razón, pide a su mujer que dibuje su cuerpo, con el objetivo de evitar su disgregación y volver al ser:

-¡Mujer mía –le dije–, coge un lápiz y un papel y dibuja mi cuerpo! [...]

-¡Cierra la línea! –digo. [...]

Es verdad. Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora ha vuelto a ser.

-En cuanto al día vivido, mujer mía, de guillotina para adelante, lo resumiremos y encuadraremos en tu dibujo de mi cuerpo. Las formas que tú has hecho, lo conservarán en el papel y fuera de mí (p.104).

Una vez alcanzado este punto, la obra encuentra su final y su sentido, pues el yo ha vuelto al ser de manera gráfica –en el dibujo– y escrituralmente –en la puesta por escrito del día de ayer, o sea, en la creación de la obra–. Dicho esto, en *Ayer*, Juan Emar propone la existencia de dos planos vitales que responden a temporalidades diferentes. Mientras que la vida cotidiana se rige por coordenadas temporales de corte espacial, en concreto, sucesivo, existe una dimensión paralela marcada por la simultaneidad de la conciencia y de la memoria. El pensamiento humano funciona así, a través de fragmentos y su yuxtaposición; sin embargo, el individuo está tan influido por la lógica espacial que ordena secuencialmente esa actividad y cree que es la única real. Emar presenta en la obra la manera de acceder a esa otra realidad: la anulación de los sentidos, en favor de procedimientos mentales –intuición y análisis mental– que permiten al individuo tomar conciencia de sí mismo y de la complejidad del mundo. Gracias a este complejo proceso, el yo, liberado de las cargas de la percepción sensorial y plenamente sumido en su propia conciencia, accede a la cara oculta del universo, donde este se concibe como un todo compuesto de miles de fragmentos relacionados y percibidos de manera simultánea únicamente en instantes de clarividencia. A modo de conclusión, y en palabras de Emar, “que sepas que todo es uno, en un solo instante tan veloz que no termina nunca” (Emar, 2011: 190) .

Bibliografía

- Apollinaire, G. (1999) “Los pintores cubistas (1913)”. En A. González, F. Calvo y S. Marchán. (Eds) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (pp.61-70). Madrid: Ediciones Istmo.
- Bergson, H. (2004) *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos Aires: Ediciones del Signo. Traducción de J. Martin
- Emar, J. (2011) *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez*. Poitiers y Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines Archivos y Alción Editora. Edición de A. Canseco-Jerez.
- González, A., Calvo, F. y Marchán, S. (Eds.) (1999) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Huidobro, V. (2003) *Manifeste manifestes*. En V. Huidobro, *Obra poética* (pp.1316-1327). Madrid: ALLCA XX. Edición de C. Goic.
- Martin, J. (2004) “Introducción”. En H. Bergson, *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)* (pp.7-35). Buenos Aires: Ediciones del Signo. Traducción de J. Martin.
- Rubio, C. (2008) “La euritmia de Juan Emar: teoría del equilibrio y sistema constructivo”. *Acta literaria*, (37), pp. 9-24.
- Subercaseaux, B. (1996) *Genealogía de la Vanguardia en Chile (La década del centenario)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Traverso, S. (1999) *Juan Emar. La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago de Chile: RIL Editores.



Una mirada que no captura: W. H. Hudson a través de Ricardo Piglia

Lucía Maudo García
(Universidad de Oviedo)

l.maudou@outlook.es

Resumen: Tras la publicación de *El camino de Ida* en 2013 y la reciente aparición de *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* en 2015, cabe preguntarse sobre el porqué de la revisión que Piglia realiza de la figura del escritor angloargentino William Henry Hudson, y sobre la naturaleza de la relación que autor y personaje (Emilio Renzi, el constante álgter ego pigliano) mantienen con ese escritor del XIX: ¿es la misma para ambos?; ¿qué le interesa a Piglia, como crítico, de Hudson?; ¿qué concomitancias pueden encontrarse entre los dos autores?; ¿por qué es relevante para Emilio Renzi “la mirada” de Hudson?

Palabras clave: Hudson, Piglia, Renzi, autor, personaje

Resumo: Despois da publicación de *El camino de Ida* en 2013 e a recente publicación de *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* en 2015, podemos preguntarnos sobre o porqué da revisión que Piglia realiza da figura do escritor angloarxentino William Henry Hudson, e sobre a natureza da relación que autor e personaxe (Emilio Renzi, o constante álgter ego pigliano) manteñen con ese escritor do século XIX: é a mesma para ambos?; que lle interesa a Piglia, como crítico, de Hudson?; que concomitancias poden atoparse entre os dous autores?; por que é relevante para Emilio Renzi “a mirada” de Hudson?

Palabras chave: Hudson, Piglia, Renzi, autor, personaxe

Abstract: After the publication of *El camino de Ida* (2013) and the recent publication of *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), we can ask why Piglia reexamines William Henry Hudson, an Anglo-American writer, and what kind of relationship the author and the character (Emilio Renzi, Piglia’s recurrent alter ego) have with this Nineteenth-century writer: Is it the same for both? What does Piglia, as a critic, find interesting in Hudson? Which are the concomitances between them? Why is Hudson’s perspective relevant for Emilio Renzi?

Keywords: Hudson, Piglia, Renzi, author, character

En un libro recientemente publicado, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), Ricardo Piglia acerca a los lectores a varios recuerdos de su infancia, entre los que examina muy brevemente la figura de William Henry Hudson, ese escritor inglés nacido en Argentina en 1841. Mientras el vínculo de su álter ego Emilio Renzi con Hudson había sido, en *El camino de Ida* (2013), fuerte y profundo –incluso metafórico–, en esta ocasión la unión es más bien sentimental y tiene las características de lo anecdótico.

Aunque es Emilio Renzi el que escribe *Los diarios* en primera persona, sabemos que lo que se cuenta forma parte de las primeras vivencias de Piglia, que se esconde, como de costumbre, tras su personaje¹:

Estudio inglés con Miss Jackson, viuda de un alto empleado de los ferrocarriles del sur, que habita sola una casa de dos pisos y ha publicado en La Prensa dos o tres traducciones de Hudson. Nos daba clases particulares (se ganaba de ese modo la vida, porque la pensión, se quejaba, le llegaba a desgano). Lo primero que leemos –con ella– es el libro de Hudson sobre los pájaros del Plata. Una tarde nos llevó a visitar Los Veinticinco Ombúes, la casa natal del escritor, que estaba a pocos kilómetros de Adrogué. Fuimos en bicicleta, ella con sus bellas faldas parecía ir de perfil, como si montara de costado a caballo, la pollera de medio luto, al viento. Oh la imaginación, oh los recuerdos, recitó Renzi, a esa altura ya un poco borracho.

Piglia, 2015, p. 21

Hudson se liga, entonces, a la primera memoria de Piglia, al origen de una forma inmediata –Los Veinticinco Ombúes se encuentra cerca de su casa natal de Adrogué– y a los incipientes pasos del aprendizaje –*Birds of La Plata* se convierte en un libro de texto para el estudio del inglés–. Hudson no es por aquel entonces, quizá, más que un escalafón en el proceso de aprendizaje. Y es posible que fuese precisamente la proximidad geográfica lo que propició que este escritor del XIX no cayera en el olvido, desterrado por nuevos avances y nuevas lecturas.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Piglia ya se había referido a Hudson con anterioridad a la publicación de sus diarios. Así lo hizo en 1978 en una de sus primeras –si no la primera (al menos

o Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación del Programa “Severo Ochoa” de Ayudas Predoctorales para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias (BP14-107), subvencionado por el Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación (PCTI) de Asturias.

1 En esta ocasión, no es fácil distinguir las categorías “autor” y “personaje”, ya que Emilio Renzi está funcionando no tanto como álter ego sino como seudónimo. Estamos ante un diario firmado por Emilio Renzi y publicado por Ricardo Piglia. Queda claro que las vivencias son las de Piglia, ¿o no? El juego pigliano mantiene la ambigüedad, y ayuda al escritor a esconderse tras su personaje, poniendo en cuestión los conceptos de “realidad” y “veracidad”: ¿son todas las experiencias narradas en el diario reales?, ¿o han sido manipuladas, y de ahí la aparición de Renzi?, ¿pretende el autor distanciarse de los acontecimientos? Hay que considerar también el gran interés que tiene Piglia en incluir la propia experiencia dentro de la literatura y del mundo ficcional, en “escribir sobre un lugar que conoce”.

conocida)– publicaciones sobre el tema. En su artículo “Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?”, publicado en el primer número de la revista argentina *Punto de Vista. Revista de cultura*, lo define como un “Escritor de lengua inglesa, Hudson es un europeo que escribe para europeos [...] utiliza siempre como término de comparación un elemento familiar al lector europeo. Pero no sólo escribe en inglés para lectores ingleses: de hecho Hudson se define como escritor inglés” (Renzi, 1978, p. 23). En poquísimas palabras –el artículo abarca apenas dos páginas– hace referencia a esa dicotomía que la crítica constantemente ha adoptado a la hora de abordar a Hudson: “escritor argentino” o “clásico inglés”; defendiendo la segunda opción.

Esta postura la sigue manteniendo años más tarde, y, en una de las numerosas entrevistas que ha concedido, al ser preguntado sobre las opiniones que Renzi exprime sobre Hudson en *El camino de Ida*, responde:

Totalmente. Basta leerlo, es un escritor extraordinario. Borges dijo al pasar, allá por los años ‘30, que el sentimiento de la llanura argentina estaba mejor en Hudson que en José Hernández. Uno tenía la sensación mucho más vivida de lo que era la vida de la llanura leyendo a Hudson que leyendo a Hernández. Es un escritor del nivel de Joseph Conrad. Y tenemos la suerte de que todos sus temas y todos sus libros suceden en la Argentina. Martínez Estrada también lo considera un escritor argentino. Ahora se lo lee menos porque a todo el mundo se lo lee menos. Pero es un clásico en Inglaterra. Virginia Woolf lo consideraba el mejor prosista de la lengua inglesa.

Almeida, 2013

Anteriormente, en una conversación vía correo electrónico mantenida con Roberto Bolaño, afirma estar leyendo a “un falso argentino”, y vuelve a incidir en la calidad inigualable de la prosa hudsoniana, que aventaja a la de otros autores que, no obstante, lograron una mayor fortuna literaria que él:

Para mejor, estoy leyendo a W. H. Hudson (*Días de ocio en la Patagonia*), otro falso argentino, un europeo que nació en Quilmes, en la provincia de Buenos Aires, y se crió entre gauchos hablando de lo que fue seguramente una versión prehistórica del *spanglish*. Y que a la vez escribía, ya lo sabemos, una de las mejores prosas inglesas que se puedan encontrar. Mejor que Conrad, a veces, menos barroco, más nítido, una extraña versión de Conrad, no sólo por la calidad de su prosa, y porque eran amigos, sino porque Hudson estuvo siempre desajustado y solo y fuera de lugar, como el polaco.

Bolaño y Piglia, 2001

William Henry Hudson es el constante extranjero, el que emigra de forma totalmente voluntaria a Londres (en 1874) y no acaba de encontrar acomodo ni de asentarse definitivamente en ninguno de los dos lugares de los que participa. De un modo similar aunque no idéntico, Emilio Renzi (y Ricardo Piglia) se aleja de Argentina para afincarse en los Estados Unidos (Renzi en la Taylor University, Piglia en Princeton).

² En realidad, este artículo está firmado por Emilio Renzi; no obstante, en esta ocasión Renzi está funcionando como simple seudónimo. Ricardo Piglia decide firmar como “Emilio Renzi” este artículo publicado en la revista *Punto de Vista. Revista de cultura* en marzo de 1978, año no solo anterior a la publicación de su primera novela (*Respiración artificial*, 1980), sino en el que la dictadura (1976-1983) impedía a muchos intelectuales disidentes firmar sus artículos y publicaciones bajo su propio nombre. La revista apareció de forma prácticamente clandestina y el uso de los seudónimos fue una forma de autoprotección seguida no solo por Piglia, sino por otros miembros: Beatriz Sarlo firmó sus artículos como “Silvina Niccolini”, Carlos Altamirano como “Carlos Molinari”, Nicolás Rosa como “Gustavo Ferraris”, etc. Además, Sarlo y Altamirano firmaron conjuntamente algunas publicaciones como “Washington Victorini”.

Si para Ricardo Piglia –y según sus propias palabras– *El camino de Ida* fue una suerte de autobiografía³, para Renzi el seminario impartido sobre Hudson es, de algún modo, una nueva forma de diario, párrafos sueltos que no hablan tanto de un autor del siglo XIX como de la propia experiencia. De este modo, para el personaje la ligazón con el origen es más profunda, y Hudson es visto como una especie de precursor; pero no solo de Renzi, sino también de Thomas Munk, el héroe y al mismo tiempo traidor de la novela, ese doble pigliano maligno y brillante.

En una conferencia de Ricardo Piglia basada en los libros de su vida, y tras ser consultado sobre el curso que Renzi imparte en la Taylor University sobre Hudson, este explica:

[...] yo lo tengo cerca a Hudson porque efectivamente quedaba muy cerca de donde yo vivía e íbamos mucho a la casa donde él había nacido; y entonces había como algo íntimo con él, con Hudson. Aparte de la calidad que tenía como escritor. También es cierto que Hudson funcionaba como un antecedente de lo que era este héroe o este sujeto de la novela, que se retira a los bosques; como si Hudson hubiera sido un, cómo decirlo, precursor, vamos a decir así, de esta idea de la naturaleza y de defender la naturaleza de una sociedad industrial, etc. Y es cierto que tiene la forma de unas notas personales que se van tomando y van acompañando lo que en la novela aparece como un curso. Son notas un poco dispersas de lectura, de textos diversos de Hudson, que por otro lado era un extraordinario escritor autobiográfico, uno de los más extraordinarios. Mucho de lo que hay en esa novela está en el diario también. Muchos de los elementos que yo anotaba mientras estaba en los Estados Unidos entraron también como partes de ese relato.

Círculo de Bellas Artes, 2015

Sin embargo, en esta “idea de la naturaleza y de defender la naturaleza de una sociedad industrial”, Piglia se distancia tanto de su personaje como de Hudson. Al presentar en Barcelona *El camino de Ida*, charla con Rodrigo Fresán, quien hace referencia a esa fantasía de irse a vivir al campo que aparece en la novela. Como respuesta, Piglia desmiente que esa sea una apetencia propia, dejando claro que las ideas naturalistas de Hudson fueron más un medio –una forma de llegar a la reflexión sobre algo que interesa a la sociedad contemporánea– que un fin –no es Hudson en sí mismo el que importa–:

No, no, yo de hecho soy un hombre de ciudad, y en realidad detesto la naturaleza. Me parece un lugar incómodo [...] Pero por supuesto que me hago cargo de toda la discusión que existe en torno a cómo se están destruyendo las formas de vida, y me parece que esa es una de las cuestiones que están en la discusión contemporánea. A mí me parece que las novelas discuten lo mismo que discute la sociedad de una manera totalmente distinta y totalmente sesgada [...] Pero ninguna de las cuestiones que aparecen como centrales en el libro forma parte de mis posiciones personales, voy a confesar [...] No creo que haya que volver a la naturaleza para salvar el universo, lo que dice el protagonista.

Editorial Anagrama, 2013

Emilio Renzi, por lo tanto, se está haciendo partícipe de una problemática social, sin que esto implique que el autor se interese por la misma. Hay algo que separa en todo momento a Piglia de Renzi, al autor del personaje, y esto es así también en su relación con Hudson. Para el primero la referencia es, por así

³ En una de las entrevistas concedidas, Piglia explica que pretendía: “[...] que fuera una experiencia autobiográfica, traté de contar acontecimientos que estaban ligados a mi propia experiencia. En el sentido de valorar esa experiencia, no hacer un juicio moral; valorar esa experiencia por lo que tiene de algo que a mí siempre me ha interesado mucho en la literatura: cómo podemos contar experiencias que estén un poco más allá de la experiencia media” (Kohan, 2013).

decirlo, más inmediata; el segundo, en cambio, encuentra en Hudson una forma de explicar su propia existencia en los Estados Unidos.

Para Emilio Renzi –como ya se adelantó– William Henry Hudson representa la unión con el origen. Ambos son el extranjero afincado en una nueva patria, que se mezcla con la anterior impidiendo la total adaptación. Renzi claramente no está encajando, se mantiene dividido entre Argentina y Estados Unidos, observando ambos lugares, y criticando –como solo puede hacerlo un forastero– los problemas de la nueva sociedad en la que se inserta:

Me interesaban los escritores atados a una doble pertenencia, ligados a dos idiomas y a dos tradiciones. Hudson encarnaba plenamente esa cuestión. Ese hijo de norteamericanos nacido en Buenos Aires en 1838 [sic], se había criado en la vehemente pampa argentina a mediados del siglo XIX y en 1874 se había ido por fin a Inglaterra, donde vivió hasta su muerte, en 1922. Un hombre escindido [...] “Me siento enancado en dos patrias, dos nostalgias, dos esencias. Debo rendirle homenaje a las dos, y tiene que serlo justamente con esos dos elementos que forman mi doble ubicuidad: nostalgia y angustia.” Presentaba los problemas clásicos del que se educa en una cultura y escribe en otra.

Piglia, 2013, p. 36

Lo que más le importa a Piglia de Hudson es su mirada, y es exactamente eso lo que intenta reproducir en su personaje; así lo explica en una entrevista concedida a Silvina Frieria para el diario *Página/12*: “Renzi aterriza como *visiting professor* y lo que hace es mirar, casi con una mirada de antropólogo, desde afuera” (Frieria, 2013). Y esa es la mirada de Hudson: “una gran mirada de narrador porque es un antropólogo, un viajero y al mismo tiempo escribe una autobiografía. Es como Joseph Conrad” (Frieria, 2013).

De hecho, los distintos personajes que componen *El camino de Ida* llegan al lector a través de la visión que tiene de ellos el narrador, que muchas veces se constituye como un *voyeur* que observa a los demás desde lejos, sin integrarse. Hudson, como antecedente de Renzi, es visto, no solo como un *voyeur*, sino como el “*voyeur* extremo”: “La mirada de Hudson nunca es estática, tiene una relación particular con los seres vivientes, no trata de capturarlos (Melville, Hemingway) ni aspira a una naturaleza sin animales (Conrad), más bien actúa como un *voyeur* extremo, no mata ni captura, sólo observa” (Piglia, 2013, p. 45).

Al igual que Hudson, Renzi observa, es –en palabras de Martín Kohan durante una entrevista a Piglia– “el que entiende, el que interpreta, el que conecta, el que narra: pero a la vez está muy desacomodado, muy perdido” (Kohan, 2013). Renzi es el que investiga, pero no actúa en un sentido radical (no es como Munk o como Ida Brown, que siempre están en movimiento).

Renzi, por lo tanto, lo mira todo desde afuera, es un *visiting professor*, está de paso y es ajeno a los sucesos de la Taylor University de New Jersey. No obstante, puede acercarse a ellos porque –es de suponer– tiene un gran dominio del inglés, lengua en la que se comunica constantemente, y de la cultura del nuevo lugar de residencia (hay que tener en cuenta que no es la primera vez que viaja a los Estados Unidos y que estuvo en la misma universidad tres años atrás). Ahí radica la importancia de que sea un narrador traductor, pues por muy familiarizado que esté con el inglés, esa nunca será su lengua materna: debido al extrañamiento, hay determinadas situaciones en las que inserta en su discurso frases en inglés, ya estén o no traducidas al castellano.

El tema de la lengua extranjera (y de la lengua *per se*), ha interesado mucho a Ricardo Piglia a lo largo de toda su producción, concretamente la situación de

[...] estar en una lengua extranjera. Hemos hablado de eso hablando de Gombrowicz, Hudson me vino bien para eso⁴. No es que lo puse por eso, pero me vino bien; encontramos la marca de su relación importantísima con el castellano, los papeles donde guardaba los diálogos de los gauchos, cosas que a mí me conmovían mucho.

Kohan, 2013

Lo que le atrae especialmente es el trasvase constante que genera la traducción:

Es intrigante, es cierto, ese juego con las lenguas extranjeras y con las traducciones. Para mí, Hudson y Gombrowicz producen efectos raros en la literatura argentina porque hacen entrar una voz próxima, un fantasma familiar, que se mueve invisible en un terreno conocido. Hay una tensión entre lo que se lee en la lengua propia y lo que se lee fuera de la lengua materna.

Bolaño y Piglia, 2001

Del mismo modo, Renzi se encuentra frecuentemente fuera de lugar: apenas ha dejado atrás Buenos Aires, pero los nuevos acontecimientos no le permiten integrarse en el campus de New Jersey; acaba de divorciarse y su amante recientemente fallecida podría ser una terrorista; entrado en los cincuenta empieza a sentirse mayor y la casa en la que vive está llena de recuerdos de otro, etc. Si bien el lector sabe todo esto porque él mismo lo dice, el mecanismo recurrente de la traducción es un recurso efectivo para mostrar cómo Renzi se ve obligado a trabajar constantemente con un material ajeno.

Y aquí es donde entra en juego la experiencia: es la experiencia previa de Emilio Renzi la que le ayuda a comprender la vida en los Estados Unidos, donde todo permanece oculto, subterráneo⁵. Piglia produce un trasvase, ya no son los prototípicos estados civilizados (Europa, Estados Unidos) los que sirven para entender Argentina, ahora es Argentina la que explica esos puntos del mapa supuestamente más avanzados. Asimismo, la escritura que Hudson realiza en Inglaterra le ayuda no solo a recuperar el país abandonado –con una profunda nostalgia– sino también a comprender más profundamente esa Europa en pleno desarrollo.

William Henry Hudson –como se ha visto– no interesa al mismo nivel a Ricardo Piglia y a Emilio Renzi, no los conmueve de la misma manera. Para Emilio Renzi, es una suerte de precursor (al igual que lo es, de otra manera, para Thomas Munk, en ese continuo juego de dobles pigliano ya mencionado), otro que también se ha movido entre dos lenguas –inglés primero, castellano después– y dos espacios, y que no ha llegado a la total adaptación. Para Ricardo Piglia, la relación es casi oportunista, no tan profunda o psicológica. Es uno de los autores leídos en su primera infancia, naturalmente cercano a él por la proximidad de sus hogares, que retoma en su literatura porque le resulta “útil” para discutir sobre algo

4 Con esta expresión –“me vino bien”–, Piglia parece estar recalcando –seguramente involuntariamente– esa idea de Hudson como algo “anecdótico” o “casual”. Le vino bien, como podrían haberle venido bien Gombrowicz o Groussac.

5 “Los campus son pacíficos y elegantes, están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados” (Piglia, 2013, p. 35). La visión levemente idealizada del inicio de la novela acaba totalmente trasnochada, y cuando finaliza la lectura solo quedan la inseguridad y la “ficción paranoica”, en la que prevalece el Estado como mayor conspirador.

que va más allá del propio Hudson, algo que tiene que ver con la traducción, con el extrañamiento y con la inadaptación. En realidad, podría haber “usado” a cualquier otro de esos autores “no-argentinos” tan amados por Borges (Gombrowicz⁶, Groussac, etc.):

A partir de la revisión de los pares dicotómicos nacional / extranjero, Piglia intenta descifrar algunos de los enigmas de nuestra literatura y rearma la tradición nacional pensando su historia a contrapelo de los presupuestos culturales heredados. Si los escritores argentinos (Echeverría, Sarmiento, Lugones, Borges) se han definido por su relación con Europa y han manifestado su modo de intervención cultural como una forma de aclimatar en el Río de la Plata las ideas europeas, Piglia piensa otra serie cultural por fuera del influjo y los trasplantes [*sic*] europeístas, a partir de un grupo de textos y autores que han sido pensados como exteriores al panteón oficial de la cultura.

Berg, 2006, p. 24

Finalmente, estas diferencias planteadas podrían resumirse en que para Renzi, Hudson es una metáfora; y para Piglia, una excusa. William Henry Hudson es válido para reflexionar sobre temas que interesan a la literatura argentina porque Piglia construye un canon que no solo recupera a autores argentinos o hispanoamericanos, sino también a otros que han sido vistos como extranjeros o “inclasificables”. Cree en la literatura como mezcla y cruce de tradiciones, y, en el caso de la argentina, esto es aún más real (no debe olvidarse que Jorge Luis Borges defendió que el mejor poeta nacional era aquel que podía definirse como “diferente” y que rompía con la comunidad imaginada, y que Ezequiel Martínez Estrada postuló la “genealogía extranjera” de la literatura argentina). De este modo, Hudson, autor indudablemente inglés (aunque también pueda ser denominado “angloargentino”), encuentra, al fin, su lugar.

6 Autor al que retoma en *Respiración artificial* (1980) bajo la figura de Andrei Tardewski.

Bibliografía

- Almeida, E. (2013, 8 de agosto) “Amor, locura y muerte en la nueva novela de Ricardo Piglia”. *La Voz*. Disponible en: <http://bit.ly/1SqI4Jm> [Consulta: 01.02.2016].
- Berg, E. H. (2006) “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”. En D. Mesa Gancedo (Coord.) *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha* (pp. 23-53). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bolaño, R. y R. Piglia (2001, 3 de marzo) “Conversación entre Roberto Bolaño y Ricardo Piglia”. *Babelia*. Disponible en: <http://bit.ly/1PAz6ET> [Consulta: 02.02.2016].
- CCEBA – Club de Traductores Literarios de Buenos Aires (2010) “19 de julio de 2010 – Ricardo Piglia” [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://bit.ly/1SgL7kR> [Consulta: 01.02.2016].
- Círculo de Bellas Artes (2015) “Conferencia de Ricardo Piglia sobre los libros de su vida” [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://bit.ly/1RK2MHt> [Consulta: 02.02.2016]. Transcripción de la autora.
- Editorial Anagrama (2013) “Ricardo Piglia en Barcelona” [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://bit.ly/1Teamcm> [Consulta: 06.02.2016]. Transcripción de la autora.
- Friera, S. (2013, 4 de agosto) “La literatura nos permite discutir cuestiones políticas”. *Página/12*. Disponible en: <http://bit.ly/2IPiom5> [Consulta: 01.02.2016].
- Kohan, M. (2013, 13 de agosto) “Ricardo Piglia: ‘Veía esta novela ligada a la revolución’” *Clarín*. Disponible en: <http://clar.in/1pUk3RZ> [Consulta: 01.02.2016].
- Piglia, R. (2013) *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2015) *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Renzi, E. (1978) “Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?”. *Punto de Vista. Revista de Cultura*, 1, pp. 23-24.
- Vulcano, L. G. (2000) “Crítica, resistencia y memoria”. *Punto de Vista. Revista de Cultura. Orbis Tertius*, 4 (7). Disponible en: <http://bit.ly/1SgLNGZ> [Consulta: 04.02.2016].



El vídeo como herramienta de trabajo para la compañía *mala voadora*

Amaya González Reyes
(Universidade de Vigo)

amayagonzalezreyes@yahoo.es

Resumen: En el contexto de la aparición de nuevos lenguajes y prácticas expresivas en el teatro contemporáneo, el artículo propone un acercamiento a los diversos modos de utilización del vídeo en el trabajo de la compañía teatral *mala voadora*, así como al análisis general de las diferentes funciones que tal uso desempeña en cada una de sus producciones.

Palabras clave: teatro, nuevas tecnologías, *mala voadora*

Resumo: No contexto da aparición de novas linguaxes e prácticas expresivas no teatro contemporáneo, o artigo propón un achegamento as diferentes maneiras de usar o vídeo no traballo da compañía de teatro *mala voadora*, así como a análise xeral das distintas funcións que ditos usos xogan en cada unha das súas producións

Palabras chave: teatro, novas tecnoloxías, *mala voadora*

Abstract: In the context of the appearance of new languages and expressive practices in contemporary theater, the article proposes an approximation to the diverse manners of utilization of the video in the work of the theatrical company *mala voadora*, as well as to the analysis of the different functions that such a use recovers in each of his productions.

Keywords: theater, news technologies, *mala voadora*

La escena moderna se revela como un territorio en el que juegan un papel cada vez más importante las nuevas tecnologías, hecho que no debe extrañar pues, como afirma Óscar Cornago, “el teatro, como técnica de la representación, ha estado siempre abierto a los adelantos que le han permitido ampliar sus posibilidades de expresión” (2004, p. 595). Pero la introducción de nuevos medios en el teatro no afecta sólo a la influencia de unos sobre otros, sino que también concierne a una manera diferente de representar, de percibir la realidad. Por esta razón, decía Patrice Pavis que “se o teatro representa o mundo (que limita ou substitúe), non é sorprendente que poidamos estudialo con todas as disciplinas das que hoxe dispomos e que nos permiten coñecer mellor este mundo” (2001, p. 15). Efectivamente, pensar hoy la escena teatral supone, sin duda, penetrar en el mundo de la interdisciplinariedad, de la hibridación. En el teatro contemporáneo han surgido con gran fuerza y frecuencia de uso formas teatrales en las que, por encima de la palabra, dominan otros aspectos, como los visuales o los escénicos, por citar algunos de los más recurrentes, gracias a la incorporación de nuevos instrumentos o procedimientos de comunicación que, en la tradición, pertenecían a prácticas de expresión diferentes; entre estos instrumentos se encuentra el video¹. Esta es la causa por la que Helga Finter expone la necesidad de pensar en otros términos para hablar del teatro posmoderno: “(e)l teatro posmoderno traspasa las fronteras hacia otras formas de representación espectacular y confronta el teatro con aquello que hasta ahora parecía deslindarse, o sea; de la ópera, el performance, el cine, el video, la pintura, la escultura, o también, el concierto-pop” (1994, p. 27)².

En este mismo sentido se pronuncia Patrice Pavis cuando se plantea la necesidad de volver a reflexionar acerca de cuál es el objeto de estudio del que nos ocupamos cuando hablamos de teatro:

Todo isto condúcenos a unha necesaria reconsideración do obxecto dos estudos teatrais e das condicións da práctica teatral, a ter que cuestionarnos a pertinencia da noción de teatro para poder estudar espectáculos de todo tipo. O devandito obxecto é a experiencia teatral considerada á vez desde o punto de vista da súa produción (autor, actor, director, escenógrafo, etc.) e da súa recepción (espectadores, sociedade, teóricos), experiencia intelectual e emotiva, pero tamén somática e kinésica.

2001, pp. 16-17

Pues bien, la amalgama, combinación, fusión, cooperación o hibridación con otras formas espectaculares que *mala voadora* exhibe en su práctica teatral es uno de los aspectos con los que nos topamos en nuestro propósito de analizar las obras de esta compañía portuguesa. Examinada su producción, el análisis arroja un resultado que pone de manifiesto la imposibilidad de pasar por alto, por ejemplo, tanto su reiterada utilización del video, como la incuestionable influencia del cine en su actividad artística. En este trabajo, nos centraremos exclusivamente en el estudio de las variadas funciones desempeñadas por el video en sus

1 Estas transformaciones son las que han dado lugar a denominaciones tales como “teatro-imagen”, o “teatro-danza”, entre otras.

2 Véase “La cámara-ojo del teatro posmoderno”, *Criterios*, 31 (1-6), pp. 25-47.

obras; además analizaremos las características inherentes a cada uno de tales usos, sin olvidar cuáles de dichas características están al servicio de la función realizada.

Atendiendo a dicha funcionalidad distinguiremos fundamentalmente tres usos:

- a. el video como fórmula de difusión y publicidad³.
- b. el video como registro, como memoria filmada de la compañía⁴.
- c. el video como recurso de la pieza.

El empleo del vídeo como elemento de difusión del trabajo de la compañía se presenta como un uso relativamente reciente. No es difícil suponer que tal utilización ha sido impulsada por la proliferación de páginas destinadas a la difusión de vídeos por Internet y al buen aprovechamiento de éstas por parte de la compañía.

Estos vídeos preceden el estreno de sus últimas obras y son divulgados a través de la página web de la compañía y de las redes sociales. Se trata de vídeos realizados específicamente para ello, con carácter promocional, difundidos a través de Internet, que poseen una finalidad divulgativa y actúan a veces como reclamo para un hipotético ‘consumidor’ de cultura; son al fin y al cabo parte de una estrategia de marketing, por otra parte, nada extraordinario ni original en el tiempo de la sociedad de la información, que busca informar, fomentar y cuidar la relación con el ‘consumidor’ al que se dirige. A pesar de su finalidad, prevalece en ellos una construcción más cercana al cine que a la publicidad⁵, este hecho es quizá influencia de la formación de la persona que los realiza, Jorge Jácome, un joven cineasta portugués que colabora con la compañía en la producción de estos vídeos.

En ocasiones, la difusión de espectáculos a posibles programadores se lleva a cabo a través de la documentación en vídeo, convirtiéndolo de esta manera en el instrumento ideal para la revisión y el análisis. El uso de la grabación de los espectáculos, a modo de registro o documentación es una tarea que la compañía viene haciendo desde sus inicios, gracias a lo que contamos con las grabaciones de casi todas sus producciones. En estas grabaciones, cuyo fin es preservar la memoria de su trabajo, suelen predominar las realizadas en tiempo real, con cámara fija y sin labores de montaje ni corte alguno, captando en un solo encuadre el escenario completo, e incluso a veces parte de la platea; su duración suele abarcar desde minutos antes del inicio del espectáculo hasta la salida de los actores, tras los aplausos.

Aunque la grabación lineal es la más frecuente, hay algunas que han sido sometidas a labores de posproducción sumamente interesantes; estamos aludiendo a trabajos de realización posterior, montajes que se presentan casi como proyectos artísticos pensados para ser visualizados en doble canal (*Hamlet*, por Jorge Jácome) o que han sido editados para captar determinados detalles (una de las grabaciones de *Os Justos*, por ejemplo).

3 Estos vídeos son públicos y se pueden consultar en la página web de la compañía: <http://www.malavoadora.pt>, o de los citados canales de difusión <https://vimeo.com/user12184704> o <https://pt-br.facebook.com/malavoadora>.

4 Los vídeos completos de los espectáculos están disponibles en *vimeo* a través de canales de uso restringido, para difusión o estudio, previo contacto con la compañía y con contraseña de acceso.

5 No estamos pensando exclusivamente en el concepto de duración, parámetro indiscutible en los spots publicitarios cuya naturaleza limitada condiciona su estructura narrativa que suele ajustarse a un mensaje único, a la comunicación de una sola idea. Pensamos sobre todo en el concepto de sorpresa, originalidad o espectacularidad, consustancial al anuncio publicitario. Para este tema, es interesante la consulta de la monografía de Raúl Eguizábal, publicada en Cátedra.

Este material, de gran valor para cualquier investigador, que se conserva como memoria histórica propia de la compañía, ha adquirido recientemente una nueva función, al haber sido digitalizado para hacer posible su retransmisión a través de los canales privados de vídeo existentes. Por otra parte, resulta práctico y eficaz a la hora de mostrar un espectáculo a un posible programador de otro continente, ya que descubre el resultado completo de un espectáculo además del proyecto y sus necesidades técnicas, hecho que amplía las posibilidades de exhibición de los espectáculos más allá de los canales habituales.

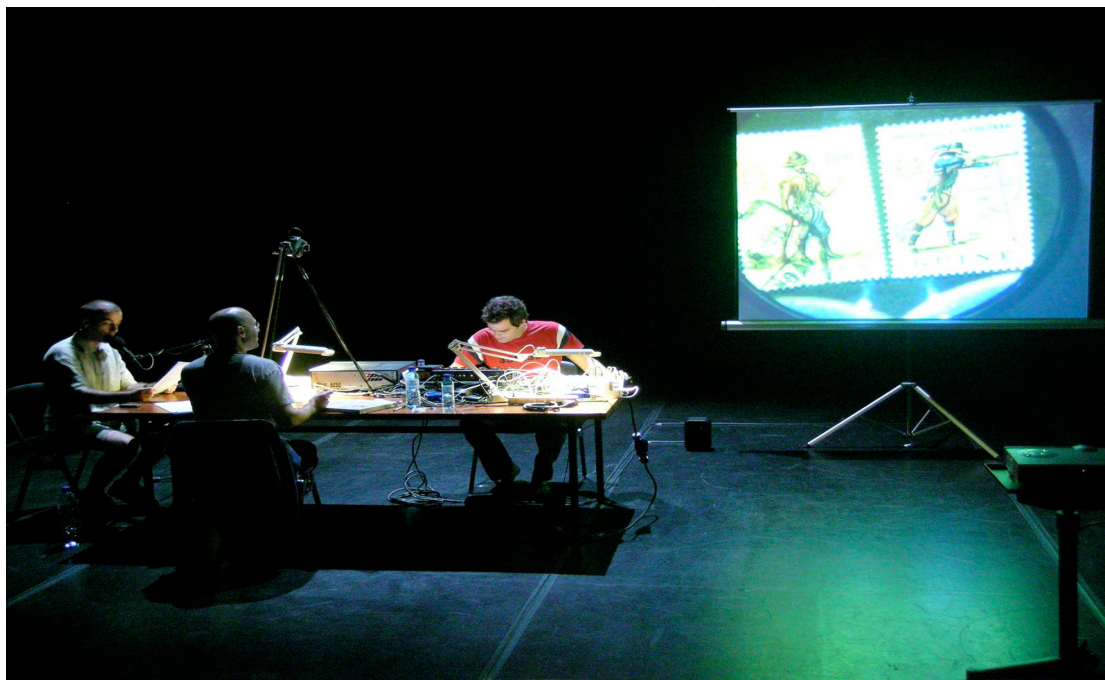
A pesar de su indiscutible valor e importancia, estas grabaciones no representan para nuestra investigación más que herramientas a las que no atribuimos valor artístico alguno, salvo contadas excepciones como las antes mencionadas, porque su objetivo, como hemos anticipado, es sobre todo documental.

Nos interesa aquí, como avanzábamos páginas arriba, profundizar en el uso del vídeo y sus funciones en los espectáculos de *mala voadora*. Para ello, revisaremos las diferentes oportunidades en las que la compañía acude a este recurso, analizaremos la presencia y el papel que desempeña, estableciendo valores y criterios, y nos detendremos en las estrategias que la compañía lleva a cabo para su inclusión en la construcción de sus obras.

Antes de nada, debemos advertir que el vídeo se presenta como una herramienta más para la compañía, tal y como sucede con todos los elementos de los que se sirven en sus obras. El video es, por tanto, uno de los mecanismos que se integra, con mayor o menor protagonismo, en el engranaje de los espectáculos. No ha sido tampoco, hasta el momento, un instrumento que comparezca en todas sus producciones, ni tan siquiera en la mitad de ellas; sin embargo, debido a los diferentes usos que de él han hecho, resulta un valioso recurso para el análisis, razón por la cual nos ocupamos en este trabajo de estudiar su función y significado en cada pieza.

Lo primero que llama nuestra atención es que el video ha sido utilizado cada vez de un modo diferente, esta es la causa por lo que hemos creído conveniente recorrer sus producciones de manera ordenada y cronológica, deteniéndonos en cada una de ellas a partir de la primera aparición del video en sus obras como recurso teatral.

En *Philateliè*, del año 2005, descubrimos por primera vez la presencia de este recurso. En ella el uso del vídeo se lleva a cabo mediante un dispositivo que permite su grabación y emisión en directo; es decir, se muestra en tiempo real cómo se realiza la grabación desde una cámara de vídeo casera que, al mismo tiempo que graba, proyecta las imágenes obtenidas de varios objetos manipulados delante de su objetivo. Así, al mantener el dispositivo a la vista, el espectador asiste al proceso completo de creación de ficción, pues ve cómo los actores manipulan los objetos ante la cámara, situada en un trípode encima de una mesa y, a la vez, las imágenes de lo que se está grabando mediante la proyección de esa acción sobre una pantalla situada a la derecha de la escena.



Instantánea de la representación de *Philateliè* en el teatro de la Fundación Calouste Gulbenkian (2005)
Susana Paiva

En *Philateliè*, todo el proceso de grabación forma parte del espectáculo y los actores no hacen sino manipular el dispositivo en escena para reforzar la idea de “ficción a través de la pantalla” y “realidad” del directo. No hay trampa posible, nos muestran el truco rompiendo de ese modo la magia, pero con ello originan una magia nueva.

El vídeo es en esta pieza un dispositivo fundamental que se convierte en herramienta creadora de sentido. La obra se construye como un proceso de trabajo que se muestra como tal, evidenciando el juego. No hay ilusión de movimiento pues no hay necesidad de crearlo, el propio espectáculo se basa en mostrar el desarrollo constructivo ante el espectador, haciéndolo formar parte de él, hecho que refuerzan cuando directamente graban al público y lo incluyen en el interior de la historia que están narrando.

Algo completamente diferente es lo que sucede en *Projeto de Execução*, obra en la que reflexionan acerca de la relación entre lo real y la representación. El espectáculo se presenta en un escenario que define un espacio de juego abstracto compuesto por tres planos que forman un eje de coordenadas en sus intersecciones, una esquina de un cuadrado en tres dimensiones. En esos planos se proyectan imágenes, creando diversos espacios sobre cuyo fondo desarrollan acciones las actrices que intervienen en el escenario (dentro del cuadrado y detrás de él).

En este caso, el vídeo se utiliza para proporcionar un contexto a las acciones desarrolladas en el espectáculo, pero de forma esporádica, porque no siempre será así sino que a veces los planos aparecerán vacíos o con sombras proyectadas. Por otra parte, lo mostrado en el video no se produce en el tiempo real del espectáculo, sino que se trata de una grabación utilizada durante el mismo, previa manipulación para ello. Hay dos planos de proyección perpendiculares (el lateral derecho y el lateral izquierdo), y dos vídeos diferentes, uno para cada uno de ellos, con un montaje que ha sido estudiado minuciosamente para hacerlo coincidir con la presencia de las actrices en escena y con el discurso del espectáculo, relacionándose con lo que sucede en la escena y lo que vemos en las proyecciones; a veces acción e imagen proyectada

coinciden, pero otras revelan diferentes puntos de vista respecto de una misma acción. Por su posición podemos decir que funcionan, sobre todo, como el espacio de la acción, como un fondo para su desarrollo; pero si tenemos en cuenta el significado de la imagen proyectada y la acción realizada al mismo tiempo en escena podemos conjeturar que las imágenes de video proporcionan un sentido multiperspectivístico a la acción desarrollada.



Imagen del espectáculo *Projecto de Execução*, donde se ve cómo el video proyectado funciona como contexto para la acción. Fotografía de ensayo en el espacio ZDB Lisboa. (2006)
mala voadora



Imagen del espectáculo *Projecto de Execução*, donde se ve cómo el video proyectado se relaciona con las actrices a través de la acción que muestra. Fotografía de ensayo en el espacio ZDB Lisboa. (2006)
mala voadora

Este recurso será de nuevo empleado en *Chinoiserie*, donde también vemos el vídeo como telón de fondo del espectáculo, pero ahora su papel será además estructural, al articularse en torno a él el espectáculo. En *Chinoiserie* no estamos ante una simple grabación sino que presenciamos la animación de imágenes estáticas, fotografías que se han editado para convertirse en imagen en movimiento.

El espectáculo comienza con el visionado de unas imágenes, proyectadas al fondo del escenario sobre una pared a modo de pantalla, grabadas con un movimiento de travelling, de izquierda a derecha. Comienza en negro unos segundos hasta la aparición de las primeras imágenes. El vídeo circula delante de nuestros ojos mostrándonos una gran variedad de objetos decorativos de porcelana, cerámica, metal, cristal y plástico con innumerables representaciones, entre las que podemos distinguir toda clase de animales, diversas figuras humanas, imágenes de dioses, reproducciones de grandes monumentos, souvenirs, etc, procedentes de diferentes culturas y orígenes (que remiten o identifican lugares concretos, figuras destacadas o reproducciones realistas e imaginarios ideales). Se trata de una sucesión constante de imágenes que parece no acabar nunca, pero finalmente llega a negro de nuevo. Su duración es de ocho minutos y no hay sonido alguno mientras tanto. Se reanuda la proyección. Vemos un número 11. El número va acompañado de un nuevo gong, y mientras este resuena comienza la transición del negro a las imágenes del vídeo. Ahora, el travelling se realiza de derecha a izquierda, y además las figuras que se muestran son una selección de las anteriores, agrupadas en una misma familia: sólo hay peces. El vídeo continúa durante un espacio de tiempo más o menos breve (poco más de un minuto) y vuelve de nuevo al negro. Aparece un número 2, con el mismo formato que el anterior y también acompañado de un gong. Igualmente, se suceden las imágenes de forma continuada y lineal, de derecha a izquierda, aunque esta vez la familia que vemos es de pájaros, que al tiempo que van desplazándose parecen ir creando, de forma gradual, una ilusoria línea en torno a la variación de su altura. El ritmo se va calmando y poco a poco pensamos que la imagen se disolverá en el negro, pero aparece un último pájaro en la boca de un perro y, sin pausa, vemos el número 3 y el gong correspondiente, acompañado de una familia de perros. El mecanismo se repite y, tras ver la familia de perros, mediante una transición al negro, aparece el número 4 amparado en su gong y, esta vez aparece una imagen fija, de figuras orientales de parejas de dragones, hasta una nueva transición al negro, diferenciada ahora por una imagen estática y una pausa de apenas diez segundos. Interviene el hombre desde su puesto en la mesa de control diciendo: “Senhoras e senhores, ladies & gentleman, o espectáculo vai começar”. No vamos a continuar haciendo una descripción detallada de lo



Imagen tomada durante un ensayo de *Chinoiserie* donde podemos ver el vídeo al fondo (2007)
José Carlos Duarte.

que acontece, porque nuestro propósito no consiste en desvelar o estudiar el contenido de la obra, sino en ocuparnos de analizar la función que desempeñan las imágenes proyectadas en vídeo. A medida que avanza el espectáculo, el vídeo va perdiendo protagonismo en relación a lo que sucede en escena o, expresado con palabras más exactas, el vídeo introduce gradualmente los demás elementos en la obra perdiendo, al mismo tiempo, su primordial lugar inicial frente a ellos, aunque mantiene su función estructural y su relevancia hasta el final.

La idea de graduación del protagonismo de este recurso está presente también en *O decisivo na política* ..., pero con algunas innovaciones. Ahora el vídeo está supeditado desde el principio a la escena, y, a través de ella, gana protagonismo e intensidad para el espectador. En esta obra es más bien un elemento complementario del personaje, su función es engrandecer la figura hablante, aunque no por ello elimina otra de sus funciones: constituirse en telón de fondo, mediante una proyección que ocupa gran parte del escenario.

Intentaremos describirlo. Las imágenes proyectadas muestran únicamente colores planos, fondos de color para el actor en escena; posteriormente, podemos ver al protagonista de la obra sobre esos mismos fondos de colores lisos, grabado mediante planos medios, con la misma vestimenta con la que aparece en escena y representando exactamente el mismo papel que interpreta en el escenario: un político pronunciando un discurso con el que trata de convencer al oyente. Como sucede en los grandes mítines, aquí la finalidad del vídeo es reforzar y hacer crecer la figura que estamos viendo, para ello se presenta tras el orador una pantalla en la que su imagen se ve enaltecida y con mayor alcance. Sin embargo, a pesar de jugar con esta idea, no se trata de un vídeo en tiempo real, como sucedería en un discurso real, pues no estamos viendo la misma escena, sino grabaciones previas que han sido editadas y montadas y que se revelan como mensaje subliminal de ese personaje. El mismo rostro, con distintos fondos de color, pronunciando diferentes discursos se muestra como una enumeración que va aumentando el ritmo de ejecución a medida que el discurso avanza; así, si al principio podríamos calificarlo como un discurso tranquilo y claro, a medida que avanza el espectáculo, se vuelve más enérgico y cada vez más rápido y confuso, hasta tal punto de que, acercándose al final, comienzan a intercalarse flashes de apenas décimas de segundos de escenas pornográficas, que van aumentando su amplitud temporal y restando cada vez más tiempo al discurso político.



Imagen fotográfica tomada del ensayo de *O decisivo na política...*
Auditorio Fundação Serralves, Porto (2008)
Susana Paiva

No parece necesario hablar de significados e interpretaciones de este vídeo. Es para todos evidente, tal y como queda de manifiesto para el espectador y casi podríamos decir que para cualquier ciudadano en temporada electoral, ya que resulta obsceno. Su uso en el espectáculo, combinado con la acción del actor, genera un montaje que nos recuerda a la televisión y a los ya citados discursos políticos, pues la utilización de planos medios, los fondos uniformes de colores o la intercalación de las imágenes pertenecen a un lenguaje que conocemos, que nos resulta familiar, y esa es precisamente la intencionalidad buscada.

Tal vez es en la obra titulada *O duplo* el lugar donde el vídeo adquiere su más importante papel. Como ya hemos visto en casos anteriores, también aquí funciona como fondo, el fondo sobre el que tiene lugar la acción de un actor que apenas hace nada, porque en realidad es en el vídeo, en las imágenes proyectadas donde se desarrolla la acción. A partir de él se construye la obra por medio de la suma y la sucesión de secuencias extraídas de películas y descripciones que acompañan la permanencia del actor en escena, creando un diálogo entre la proyección y la escena dramática que sustituye el silencio del actor. El contraste entre la inmovilidad del personaje en la escena y la acción mostrada en las imágenes proyectadas podría ser interpretado como lo que realmente piensa el personaje que vemos en escena, su sueño o su pensamiento inconsciente, adquiriendo, de este modo, una personalidad más completa. Así pues, en esta obra, podríamos afirmar que el vídeo alcanza un valor protagónico.

Tal y como hemos tratado de demostrar, en los cinco espectáculos citados el vídeo cumple un importante papel y, a pesar de que en varios de ellos funciona como telón de fondo, en cada uno se emplea de forma diferente además de no ser esta su única función en el espectáculo. Ya hemos podido comprobar que su utilidad en cada uno de ellos varía, hecho que conduce a afirmar que la compañía explora las posibilidades que el vídeo le ofrece como recurso o herramienta, pero sin afianzar su uso como norma o hábito en los espectáculos, ni decantarse por una utilización particular.

Una prueba de lo que acabamos de afirmar es lo que sucede en *Dead End*. En esta obra, las imágenes de vídeo proyectadas son tan solo un elemento más. Se presentan a través de tres pantallas que muestran las imágenes captadas por las cámaras de seguridad. Comienza el espectáculo con las cámaras encendidas en un espacio oscuro, el espectador no le concede importancia alguna, sin embargo, después descubrirá que formaban parte de una escenografía como uno más de sus componente, pero sin mayor relevancia.

La ausencia de este recurso en muchas de las obras de *mala voadora*, el hecho de que no constituya una herramienta habitual en sus espectáculos no le resta importancia, bien al contrario, su utilización es fundamental en varios de sus trabajos, y su comparecencia se revela como respuesta a las necesidades de cada obra, por lo que exploran diferentes posibilidades. Incluso, cuando esta herramienta concreta no está presente, podemos comprobar que su influencia se manifiesta a través del empleo de recursos cinematográficos en escena, poniendo de relieve, una vez más, la diversidad de referentes a los que acude *mala voadora* en beneficio del enriquecimiento de sus obras y del espectáculo teatral.

Bibliografía

- Castelló, E. (2004) “El relato publicitario en televisión: análisis morfológico, taxonómico y pragmático, en R. Eguizábal (Ed.) *La Comunicación publicitaria. Antecedentes y tendencias en la Sociedad de la Información y el Conocimiento* (pp. 70-91). Sevilla: Comunicación Social.
- Cornago Bernal, Ó. (2004) “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”. *Revista Gestos*, 19 (38) (Noviembre), pp. 000000.
- Cornago Bernal, Ó. (2004) “El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen”. *Arbor*, 699-700, pp. 595-610.
- Eguizábal, R. (2007) *Teoría de la publicidad*. Madrid: Cátedra.
- Finter, H. (1994) “La cámara-ojo del teatro posmoderno”. *Criterios*, 31 (1-6), pp. 25-47.
- mala voadora* (2009) *Chinoiserie*.
- mala voadora* (2012) *Dead End*.
- mala voadora* (2007) *O decisivo na política...*
- mala voadora* (2009) *O duplo*.
- mala voadora* (2014) *Hamlet*.
- mala voadora* (2004) *Os Justos*
- mala voadora* (2005) *Philateliè*.
- mala voadora* (2006) *Projecto de Execução*.
- Pavis, P. (2008) “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, IV (7) (Julio) [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1USVlhC> [Consulta: 29.03.2016].
- Pavis, P. (2001) “Os estudos teatrais e a interdisciplinariedade”. *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, pp. 15- 33.
- Romera Castillo, J. (2013) *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.



Galicia vista como paisaje fantástico y maravilloso en la narrativa de José María Merino a través de “Expiación” y “El Peregrino”

Luis Miguel Robledo Vega
(Universidad de Cádiz)

luismiguel.robledovega@alum.uca.es

Resumen: La producción narrativa del escritor español José María Merino, perteneciente al denominado Grupo leonés, junto a autores como Luis Mateo Díez o Juan Pedro Aparicio, tiene como característica principal el sentimiento fantástico que engloban la mayoría de sus cuentos y novelas. Sin embargo, no por ello el autor deja de lado ese terreno tan extenso que abarca lo maravilloso, mostrando, de este modo, el carácter mágico de la España del norte, así como la resurrección de elementos tradicionales, legendarios, e incluso míticos.

Mediante nuestro análisis presentaremos la problemática que supone discernir lo maravilloso y lo fantástico a través de dos cuentos del escritor leonés situados en el Camino de Santiago; por un lado, “Expiación”, incluido en la antología *Cuentos del Reino Secreto* (1982) y por otro, “El peregrino”, perteneciente a la antología *La trama oculta* (2014). A través de las diversas características temáticas y de la semántica de ambos textos podremos observar el paisaje gallego como una vasta tierra en la que los límites entre lo posible y lo imposible se desdibujan en pos de una concepción extraordinaria de la literatura, presentando de este modo cómo lo fantástico, lo maravilloso, lo simbólico, y lo mítico, se han transformado para dar paso a una nueva configuración a la hora de abordar lo fantástico en la literatura española contemporánea.

Palabras clave: José María Merino, narrativa, fantástico, maravilloso, Camino de Santiago

Resumo: A produción narrativa do escritor español José María Merino, pertencente ó denominado Grupo leonés, xunto a autores coma Luís Mateo Díez ou Juan Pedro Aparicio, ten como característica principal o sentimento fantástico que engloban a maioría dos seus contos e das súas novelas. Con todo, non por iso, o autor deixa de lado ese terreo tan extenso que abarca o marabilloso, amosando, de ese modo, o carácter máxico da España do norte, así coma a resurrección de elementos tradicionais, lendarios e incluso míticos. Mediante a nosa análise presentaremos a problemática que supón discernir o marabilloso e o fantástico a través dos contos do escritor leonés situados no Camiño de Santiago; por un lado, “Expiación”, incluído na antoloxía *Cuentos del Reino Secreto* (1982), e por outro, “El peregrino”, pertencente á antoloxía *La trama oculta* (2014). A través das diversas características temáticas e da semántica de ámbolos textos poderemos observar a paisaxe galega coma unha vasta terra na que os límites entre o posible e o imposible desdebúxanse en pos dunha concepción extraordinaria da literatura, presentando deste modo coma o fantástico, o marabilloso, o simbólico, e o mítico, se transformaron para dar paso a unha nova configuración á hora de abordar o fantástico na literatura española contemporánea.

Palabras chave: José María Merino, narrativa, fantástico, marabilloso, Camiño de Santiago

Abstract: Jose María Merino, an author who belongs to the so called Leonese Group alongside other authors such as Luis Mateo Díez or Juan Pedro Aparicio, produced narrative which had a fantasy touch as its main feature, like he had done with his tales and novels. However, Merino does not leave the wonderful element behind. He showed this by giving the magic nature to northern Spain and bringing back traditional, legendary and even mythical elements. We will present the problems of differentiating the wonderful and the fantastic by analysing two of his tales that are situated in the Camino de Santiago: on the one hand, we will analyse “Expiación”, which is part of the *Cuentos del Reino Secreto* anthology, published in 1982; on the other, there is “El peregrino”, part of the *La trama oculta* anthology, published in 2014. By observing the several themes and the semantics of both texts, we may be able to see the Galician scenery as a vast land in which the limits of possible and impossible become blurred, giving way to an extraordinary understanding of literature in which fantasy, the wonderful, the symbolic and the mythical elements have been transformed. With this transformation, there is a new configuration to address the fantasy in contemporary Spanish literature.

Keywords: Jose Maria Merino, narrative, fantastic, wonderful, Camino de Santiago

1. Una nueva concepción de la literatura

A partir de 1975, con la muerte de Franco y el inicio de la Transición como telones de fondo, numerosos escritores verán la oportunidad de iniciar un nuevo tipo de escritura, exenta de rigideces y caracterizada por una absoluta libertad a la hora de concebir la obra narrativa.

Entre este grupo de escritores destaca el denominado Grupo Leonés, enmarcado dentro de la Generación del 68 y compuesto por autores como Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio, o José María Merino. Tal y como recoge Nuria Carrillo (1997, p. 19), en palabras del propio Merino (1986, p. 38), en quien centraremos nuestro análisis, estos escritores tratarán “temas de sus obsesiones con sensación de libertad y vocación de independencia”.

Como punto de partida de este nuevo tipo de narrativa, encontraremos diversos ámbitos de la geografía rural española como espacios vertebradores de los relatos, concretamente en las antologías de cuentos de José María Merino, en las que el paisaje leonés se presenta como “una geografía rural idónea para sus incursiones fantásticas” (Carrillo, 1997, p. 14).

También Arcadio López Casanova, al referirse a la denominada Generación del 68, enuncia como características principales de dicha narrativa: “el relieve en el relato de ámbitos terruñeros o ciudad de provincias con todos sus rituales sociales, la incorporación de motivos folclóricos, elementos de la narrativa popular y oral y la presencia de un complejo imaginario mítico, dando al relato un carácter simbólico; y la presencia recurrente de la fantasticidad como esencia” (1998, pp. 183-184).

En el Prólogo a la novela *Los invisibles* de Merino, Santos Alonso (2012, p. 13) afirma que “su narrativa recoge los materiales literarios de sus propias vivencias, tanto reales como oídas y leídas, pero unas vivencias trascendidas por medio de recurrencias fantásticas y míticas”.

De este modo, se puede observar España como un territorio rico en materia sobrenatural, que será aprovechada por el escritor leonés para presentarnos situaciones totalmente ajenas a los cauces de la cotidianeidad. Sin embargo, cuando hablamos de una “España mágica”, no podemos olvidar los referentes legendarios, más relacionados con lo maravilloso que con lo fantástico. Es por ello que antes de continuar nuestro análisis, debemos recordar las distinciones entre ambos terrenos.

2. Lo fantástico y lo maravilloso

Sin duda alguna fue el estructuralista búlgaro Tzvetan Todorov el primero en aportar una teoría extensa y elaborada acerca de las principales características y la temática del denominado “género fantástico”¹, en el que existía la vacilación entre una explicación racional del acontecimiento sobrenatural, o una explicación sobrenatural, mediante la que se aceptaba la existencia de leyes desconocidas; frente a lo maravilloso, que, situado en un mundo sobrenatural, no hallaba otra explicación que no fuese la aceptación de los fenómenos sobrenaturales en ese mundo².

Irene Bessiere (2001, pp. 91-92 y 93) también aportará su propia distinción para abordar lo maravilloso:

El cuento maravilloso, en la medida misma en que es no realista, refleja y abole el desorden de lo cotidiano, o, al menos, lo que está en desorden para un cierto pensamiento [...] En este sentido, lo maravilloso es menos extraño o insólito de lo que parece; redime el rebelde universo real y lo vuelve conforme a lo que espera el sujeto, entendido a la vez como el representante del hombre universal y de la comunidad.

y lo fantástico:

Así como lo maravilloso es el lugar de lo universal, lo fantástico es el de lo singular en el sentido jurídico. Todo acontecimiento, en este tipo de relatos, es una excepción. Lo maravilloso exhibe la norma; lo fantástico expone cómo esa norma se manifiesta, se realiza, o cómo no puede ni materializarse ni manifestarse.

Por estas razones, situaremos, por un lado, lo maravilloso en un mundo en el que lo sobrenatural encuentra cabida y lo fantástico en un mundo cotidiano que sirva de referente al lector³.

David Roas (2011, pp. 49, 51 y 57) defiende que lo fantástico revela algo que va a trastornar nuestra realidad y lo distingue de lo *maravilloso cristiano*, usando como explicación el código religioso que sirve de soporte a esa realidad, y del realismo maravilloso, que es aquel que plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Frente a lo *maravilloso cristiano* o lo fantástico, en el *realismo mágico* lo sobrenatural se encuentra adaptado a la cotidianeidad, pero no por ello causa transgresión o subversión alguna en el mundo del lector (véase como ejemplo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez)⁴.

En este sentido, observamos un elemento común en todas las definiciones aportadas: la configuración del espacio a la hora de definir ante qué nos encontramos. Pero ¿qué ocurre cuando el relato no nos aporta los datos suficientes sobre el espacio en el que sitúan tanto el personaje como el lector? Para responder a esta pregunta recurriremos a dos relatos de José María Merino, a través de los cuales trataremos de mostrar cómo lo maravilloso y lo fantástico pueden convivir en el mismo orden, llegando a confundirse entre sí.

¹ El entrecomillado se debe a la problematización a la hora de etiquetar lo fantástico como “género” o “subgénero” literario.

² Sin embargo, es cuanto menos reseñable destacar que autores como Roger Caillois o Louis Vax también dedicaron parte de sus estudios a la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso antes que Todorov. Hemos seleccionado a este primero por ser el más destacado, ya que la bibliografía es amplísima y hay bastantes dificultades metodológicas, lo que provoca que cualquier intento de abordar el tema resulte reduccionista.

³ Véanse como ejemplos de literatura maravillosa los cuentos feéricos o de Hadas, y como ejemplo de literatura fantástica “El arenero” de Hoffmann, considerado iniciador de lo fantástico.

⁴ Es importante subrayar la notoria influencia de los autores procedentes del *Boom Hispanoamericano* en la producción narrativa de José María Merino y el resto de autores del Grupo leonés.

3. El camino de Santiago: un espacio fantástico

a. “Expiación”: ¿un cuento maravilloso o una reescritura fantástica del mito?

Comenzaremos nuestro análisis con “Expiación”, cuento del autor leonés perteneciente a su primera antología *Cuentos del Reino Secreto* (1982). Esta antología recoge la primera producción cuentística de José María Merino, refiriéndose el título a ese norte de España como lugar mágico, legendario, y mítico. Un Norte en el que los límites entre lo posible y lo imposible quedan desdibujados en pos de una nueva concepción que presenta España como una tierra rica en folklore y fantasticidad.

En el relato que hemos escogido, “Expiación”, se nos presenta la historia de un individuo cuyo peregrinaje es el fruto de un crimen cometido en otro tiempo. Ese crimen no es otro sino la muerte de su hermano debido a una disputa de carácter familiar. Es por ello que el protagonista debe errar sin descanso en una peregrinación por todo el mundo con el fin de expiar su pecado. Finalmente retorna al origen de su falta (el castillo en el que asesinó a su hermano), lugar en el que el enfrentamiento fraternal que provocó su condición de maldito volverá a suceder; sin embargo, en esta ocasión, será el protagonista quien acabe asesinado a manos de su hermano, por lo que cambiarán las tornas y será este último el condenado a repetir el largo camino de su hermano, y por ende, a cargar con la culpa de su pecado.

A la hora de analizar este relato nos encontramos con un comienzo *in medias res*:

Divisó a lo lejos el promontorio que anunciaba la visión del valle y se admiró entonces de su buen paso, ya que, a su juicio, había transcurrido poco tiempo desde la siesta. Luego, la misma idea de tiempo le hizo sonreír. A estas alturas de su vida el tiempo carecía de significado y los días se sucedían como los simples claroscuros de uno solo, girando sobre sí mismos, repitiéndose de modo exacto, aunque con alguna sutil modificación en los parajes y las gentes del contorno.

Merino, 2015, p. 156

Las coordenadas espacio temporales que aparecen al inicio del relato no sirven al lector para ubicarse en la historia, ni para establecer un correferente real. Sin embargo, más adelante se aporta información relevante acerca del mundo:

Con el paso del tiempo, apenas concedía atención al mundo que lo rodeaba. Recorrían las rutas peregrinas, en dirección a sus apuestas puntas, hombres a pie y hombres cabalgando a lomos de caballerías o subidos en carromatos tirados de bueyes. Pero también vehículos vertiginosos que ningún animal arrastraba y en los que brillaba el sol con reflejos de coraza.

Merino, 2015, p. 156

Este fragmento nos revela un hecho bastante reseñable: el protagonista de nuestro relato ha asistido a la evolución de ese mundo. De este modo, se nos presenta un individuo errante, que ha de contemplar el paso del tiempo sin poder hacer nada, ya que “su misma senectud coexistía con su pubertad, y solo el horrendo pecado cometido había hecho posible que ambas estuviesen tan separadas dentro de él” (Merino, 2015, p.157). A esto hemos de añadir que el propio Merino (2007, p.11) indicó que *Cuentos del reino secreto* “es una recreación de ciertos parajes leoneses, rurales y urbanos de mi infancia y adolescencia, con la intención de introducir en ellos historias fantásticas”. Es interesante observar cómo la información

extratextual nos sirve para deducir el tipo de texto al que nos enfrentaremos, pues la aclaración del escritor nos acerca al terreno fantástico al encontrar referentes pertenecientes a la realidad⁵.

El pecado del protagonista se nos explica más adelante:

Su pecado no era solo el haber matado a su hermano. La muerte de su hermano había sido el resultado de una larga rivalidad, en la que acaso ninguno de los dos fue verdadero protagonista, sino un reflejo de oscuras tensiones ajenas. Y aunque la soledad obsesiva de tantos años le había dado al recuerdo del suceso una comezón cainita, lo cierto era que su remordimiento primero se originó, sobre todo, más que en aquella muerte, en la conciencia de sus resultados.

Merino, 2015, p. 158

Pese a que más adelante el autor hace referencia a la historia desencadenante de este pecado que sufre el protagonista, el hecho de que aparezca señalado el mito es una de las características que definen lo fantástico postmoderno: la reescritura de los mitos. En este caso, del mito de Caín y Abel. De modo que, tal como indica Ana Casas (2012, p.39), “lo que se mantenía alejado de nosotros se cuela en nuestra realidad de todos los días, configurándose como una excepción y, en tanto excepción, como una amenaza”.

Posteriormente el relato nos dirige a un tiempo pasado, propio de los relatos maravillosos. Esta vuelta al pasado, también aporta a la historia cierto carácter legendario, que puede identificar el relato con la denominada *leyenda cristiana* de la que habla David Roas.

Sin embargo, tiene lugar otra interesante aportación que nos hace pensar en la historia como un relato fantástico, y ello puede observarse en el siguiente fragmento:

Una vez, en Roma, encontró un peregrino que hablaba el lenguaje familiar. Era joven y presentaba en su frente la cicatriz de una quemadura, acaso recuerdo infamante de algún castigo. Comenzó a hablar con él, le preguntó por aquel país común de montañas y de ríos trucheros, y poco a poco se atrevió a interesarse también por su tierra y su casa.

Merino, 2015, p. 160

Siguiendo las líneas de Ana Casas (2012, p.46), todo apunta a que nos encontramos ante una reescritura fantástica en la que se produce supresión y ampliación. En el relato intertextual se producen ausencias de información, por ejemplo, la aparición del individuo con el que se encuentra el protagonista es Caín, sin embargo esto no se revela de manera explícita al lector, pero la señal en la frente nos sirve, a los lectores conocedores del mito, como clave para saber cuál es el hipotexto que se encuentra dentro del hipertexto. Al mismo tiempo, se amplía la información acerca de Caín tras sufrir el castigo por la muerte de su hermano; en este caso se nos narra el encuentro y la interacción con otro individuo que cometió su mismo pecado, y que, por consiguiente, también está condenado a un eterno peregrinaje.

Esta idea de supresión y ampliación viene relacionada, a su vez, con la idea de Rosalba Campra (2009, p.56) sobre los silencios que definen lo fantástico:

Cualquier explicación, aun la más monstruosa, resulta tranquilizadora, en tanto que da cuenta de algún grado de racionalidad o, por lo menos, de una irracionalidad codificada. Lo único que sugiere abismos incalmares es la ausencia. Una ausencia de la que podemos sospechar que no responde a una voluntad de ocultamiento por parte del narrador, ni tampoco a su ignorancia, sino al presumible vértigo de la nada.

⁵ El referente en estos cuentos es la zona del Camino de Santiago que une Castilla León y Galicia.

Este vacío, en el caso de la identidad explícita de Caín, responde a la denominada intertextualidad temática que respondería a la refundición de personajes o escenas paradigmáticas de la literatura universal (Andrés Suárez, 2010, p. 82), que, al encontrarse situadas en otro escenario (el Camino de Santiago en este caso), provocan, por un lado, la ruptura de expectativas del lector (la inclusión del mito cainita en el norte de España), y el juego con la incertidumbre y la ambigüedad, generadas por la omisión de una buena parte de la información (el encuentro con Caín) (Roas, 2007, p. 43).

De este modo, “Expiación”, se nos presentaría como un aparente cuento maravilloso, que realmente no es sino una reescritura fantástica del mito que responde a una yuxtaposición conflictiva entre los órdenes de la realidad (Roas, 2011, p. III), pues un mito tan antiguo como el de Caín, penetra en el paisaje español, desactivando cualquier expectativa por parte de los lectores, que verán cómo dicha historia transgrede su concepción de la realidad. Para situar la historia, hemos de recurrir a un elemento extratextual, en este caso, el título que compone la antología *Cuentos del Reino secreto*, que según el propio autor ha indicado en numerosas ocasiones, trata de reflejar, de manera mágica, sus vivencias en el norte español, queriendo en esta ocasión aportarle un toque mítico, pues como bien ha reseñado el propio Merino, el mito no es sino la mejor explicación posible a la realidad que nos rodea.

b. Lo fantástico en “El peregrino”

Este relato, cuyo tema principal es la alteración del espacio tiempo, mediante la que un personaje del siglo XII viaja a la época actual, nos narra cómo un abuelo y su nieto viven un extraño suceso acaecido cerca de uno de los albergues del Camino de Santiago, concretamente en la ruta que une León y este último. Tras atender a un supuesto peregrino herido, ataviado con ropajes antiguos, y que afirma ser Aymerich Picaud, personaje del siglo XII al que se le atribuye la última parte del *Codex Calixtinus*, que servía como guía a los peregrinos que hacían el Camino de Santiago. Cuando intentan acompañar al extraño personaje hacia su destino, este desaparece entre la niebla como por arte de magia. El nieto queda impresionado y el abuelo trata de aportar una solución racional al suceso, afirmando que se trataba de algún individuo con un trastorno mental. Finalmente el relato acaba tal como comienza, José Mari y su abuelo recuerdan la extraña historia, sin embargo, en este caso, es el abuelo el que se decanta por la explicación sobrenatural mientras que su nieto intenta recurrir a la lógica. El relato finaliza con una mano “acariciando” el dinar de oro, proveniente del peregrino, que guarda José Mari en su bolsillo y que le entregó su abuelo.

A diferencia del relato anterior, en este, sí que tenemos certeza del lugar en el que ocurre el acontecimiento, por lo que el lector puede identificarse perfectamente. “Por ejemplo, la casa estaba diseñada con arreglo a ciertos patrones racionalistas, de arquitectura de vanguardia [...] además se alzaba a la orilla del Camino de Santiago” (Merino, 2014, p. 137).

Al existir un referente real del mundo que se presenta en el texto, el lector puede identificarlo, cumpliendo de este modo una de las principales teorías del planteamiento fantástico.

También la descripción del personaje que encuentran abuelo y nieto, en este caso, el peregrino, sirve como indicio para aumentar el efecto fantástico de dicha historia

El resto de sus pertenencias consistían en una pequeña capa y un sombrero, también de cuero grueso, un largo bastón con un extremo rematado por una pieza picuda, una gran calabaza seca, con algo de agua dentro, y un zurrón. Cosida al ala del sombrero mediante cuatro agujeritos, había una gran concha de vieira.

El hecho de la detallada descripción del personaje provoca que el lector pueda identificar el modo de vestir con otra época. Esto indica la irrupción de un elemento perteneciente al pasado en un tiempo presente⁶. Merino suele jugar mucho en sus cuentos con este tipo de elementos, introduciendo de este modo, hechos pertenecientes al pasado en el presente, ya sea mediante espectros o viajeros del tiempo. El propio José Mari identificará a continuación los ropajes del individuo explicando que:

Todo el atuendo era propio de aquellos peregrinos de los grabados antiguos, o de las imágenes de santos cuando visten con esas trazas: la pequeña capa de cuero que llaman esclavina, el hábito de ese tejido que ya no se fabricaba, estameña, el camión de lino muy tosco, también de aire antiguo y casero, como lo demás, el sombrero con la concha, el bordón aguzado en un extremo y el resto de las prendas del atavío. También llevaba un cinturón muy ancho con una hebilla que debía de haber sido hecha a mano por algún herrero.

Merino, 2014, p. 141

A dicha descripción debemos añadir la apreciación de la abuela según la que “todo esto parece de la época de Maricastaña” o la que indica que “el misterioso personaje hablaba un idioma muy particular, una especie de francés” (Merino, 2014, p.141).

En numerosas ocasiones, lo fantástico halla su transgresión mediante la introducción del pasado en el presente, de modo que tiene lugar una yuxtaposición conflictiva entre los órdenes de la realidad tal y como indica David Roas (2011, p.157), siendo esta una de las principales características de lo fantástico postmoderno.

Más adelante se desvela la identidad del extraño peregrino cuando el abuelo explica que “se cree un peregrino muy antiguo, y además un peregrino famoso, el que escribió la última parte del *Codex Calixtinus*, la primera guía que se hizo para recorrer el Camino de Santiago, en el siglo XII” (Merino, 2014, p.142). En el mismo fragmento, se desvela el nombre del peregrino, identificado como Aymerich Picaud.

Lo más revelador llega al final del relato, tras la desaparición misteriosa del peregrino en la niebla, y mediante el recuerdo de abuelo y nieto, cuando, tras aportar José Mari una explicación “lógica” al extraño suceso, sucede lo siguiente: “estábamos solos, pero en el bolsillo derecho del pantalón sentí de repente el tacto de una mano, que parecía acariciar ese dinar de oro del peregrino que el abuelo me regaló y que llevo siempre conmigo” (Merino, 2014, p.145). El final del relato podemos relacionarlo, al igual que en anterior con los “silencios de lo fantástico” de Rosalba Campra, pues se produce un vacío de información, que a su vez, provoca la vacilación o ambigüedad de la que hablaba Tzvetan Todorov (pues desconocemos si la sensación que percibe José Mari al final del relato es real o simple sugestión). También el hecho de que la historia comience con el protagonista como narrador y como censura (Bellemin Noel, 2001, p.124) nos permite calificar el relato como fantástico.

Conclusión

Ambos textos pertenecen al ámbito de lo fantástico pese a que el primero presente algunas características que podrían indicarnos que nos encontramos ante un relato maravilloso, como pueden ser la forma de leyenda, el componente mítico, el código religioso, o la ubicación del relato en un tiempo y lugar

⁶ Como ejemplo similar podemos usar *Drácula* de Bram Stoker, en el que un personaje perteneciente al siglo XV (Vlad Tepes) invade el Londres victoriano del siglo XIX.

aparentemente indeterminados. Podemos observar las siguientes semejanzas entre ambos relatos.

Irrupción de un elemento sobrenatural en el orden cotidiano: en el caso del primer relato, podemos observar, por un lado, la introducción del propio personaje protagonista, cuyo rol de maldito y cuya longevidad le confieren un carácter sobrenatural, y por otro, la introducción de un personaje perteneciente al imaginario mítico (Caín); mientras que en “Expiación”, se nos presenta un personaje histórico, Aymerich Picaud, en este caso, que, habitante del pasado, “invade” el tiempo presente y lo transgrede.

Esa irrupción de seres que se encuentran situados en otros planos temporales, como Picaud, u otros planos ficcionales, como Caín, que pertenece a *La Biblia*, implica que en ambos relatos se produce una yuxtaposición conflictiva de los órdenes de la realidad, tal y como indica Roas, para caracterizar a la narrativa fantástica postmoderna. En el caso de “Expiación”, es el mito el que irrumpe en la realidad, mientras que en “El peregrino”, el conflicto tiene lugar al introducirse el pasado (el siglo XII representado por Picaud) en el presente.

Los denominados “Silencios de lo fantástico” de Rosalba Campra. En “Expiación” podemos observar la omisión del nombre de Caín cuando el narrador lo describe como a un peregrino más, mientras que en “El peregrino”, se dan dos vacíos principales: por un lado, en la aparición y desaparición del extraño personaje, cuyo origen y final queda en el aire, y por otro en el final del relato, cuando José Mari nota cómo una mano le acaricia el bolsillo en el que guarda la moneda de oro que pertenecía al misterioso individuo.

En ambos relatos Galicia, especialmente el Camino de Santiago, se presenta como un lugar propicio para lo fantástico. Esto tiene su origen en la narrativa construida por los autores del Grupo Leonés, cuyas historias (en su gran mayoría) se encuentran hábilmente situadas en el Norte español como eje vertebrador de los sucesos sobrenaturales. En este aspecto, puede relacionarse con la visión de lo “real maravilloso” americano, como defendía Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*, y el espacio mítico de Macondo de García Márquez en *Cien años de soledad*, sociedades en cierto modo muy ancladas en el pensamiento primitivo y donde lo maravillo (no fantástico) se cree posible.

La temática de ambas historias, que a su vez es bastante recurrente en la narrativa fantástica postmoderna, es la misma: la alteración del continuo espacio tiempo, pues tanto el protagonista de “Expiación”, como el de “El peregrino” son capaces de llevar a cabo saltos bastante considerables en el espacio tiempo, viajando el primero al pasado para quedar libre de su pecado, condenando a su hermano, mientras que el peregrino realiza un salto temporal entre los siglos XII y XX.

El componente metaficcional aparece en ambos relatos ya que ni la existencia de Caín más allá de su carácter ficcional como personaje de *La Biblia*, ni la atribución de la última parte del *Codex Calixtinus* a Picaud están probadas.

Es cuanto menos reseñable que pese a que ambos relatos se identifican como fantásticos, la contaminación de lo maravilloso en el primero es bastante significativa, de modo que la taxonomía genérica impuesta por autores como Todorov o Caillois se rompe a favor de la libertad del autor capaz de concebir la narrativa fantástica como un juego en el que las limitaciones genéricas que otros autores habían impuesto no tienen cabida.

Bibliografía

- Alonso, S. (Ed). (2012) “Los invisibles”. En J.M. Merino “Introducción” (pp.7-71). Madrid: Cátedra.
- Andrés Suárez, I. (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Madrid: Menoscuarto.
- Bellemin-Noël, J. (2001) “Teorías de lo fantástico”. En D. Roas (Ed.) *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales* (pp.107-140). Madrid: Arco Libros.
- Bessiere, I. (2001) “Teorías de lo fantástico”. En D. Roas (Ed.) *El relato fantástico. Forma mixta de caso y adivinanza* (pp. 83-106). Madrid: Arco Libros.
- Campra, R. (2009) “Cortázar para cómplices”. En R. Campra (Ed.) *Fantasma, ¿estás? Cortázar y el cuento fantástico* (pp. 53-66). Madrid: Del Centro Editores.
- Carrillo, N. (1997) *El cuento literario español en la década de los 80*. Madrid: FIDESCU.
- Carrillo, N. (1997) *Ensayos sobre narrativa actual. Narradores castellano-leoneses*. Madrid: Universidad de Burgos.
- Casas, A. (2014) “Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)”. En D. Roas, y T. López Pellisa (Eds.) *El microrrelato y la reescritura fantástica del mito* (pp. 33-55). Málaga: EDA.
- López Casanova, A. (1998) “El relato fantástico. Historia y sistema”. En R. Antón, S. Ignacio, y L. C. Arcadio (Eds.) *Mundo fantástico, imaginario mítico y simbolización (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)* (pp. 181-194). Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Merino, J.M. (2007) “Prólogo” En *Cuentos del Reino Secreto* (pp. 11-14). Barcelona: Alfaguara.
- Merino, J.M. (2014) “El peregrino”. En *La trama oculta* (pp.135-145). Madrid: Páginas de espuma.
- Merino, J.M. (2015) “Expiación”. En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos (1983-2004)* (pp. 155-161). Barcelona: Debolsillo.
- Roas, D. (2007) “Cristina Fernández Cubas”. En I. Andrés Suárez, y A. Casas (Eds.) *El ángulo insólito* (pp. 41-60). Madrid: Arco Libros.
- Roas, D. (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA.



Cuando se desplomen los puentes: Relación entre el pensamiento estético de Samuel Beckett y Anton Webern

Jesús Moares Lameiro
(Universidade de Vigo)

jesusmoares@yahoo.es

Resumen: De los diferentes estudios comparativos sobre la obra de Samuel Beckett se desprenden dos observaciones principales: (1) Diferentes análisis arrojan diferentes conclusiones, incluso a veces, por lo menos en apariencia, contradictorias. (2) Los juicios son consecuencia directa del modo en que se establecen las comparaciones. Estas vienen casi siempre sustentadas por “puentes” que permiten establecer asimilaciones entre artes diferentes.

Existen diferentes tipos de puentes dependiendo del autor que los construye, de su intención y del campo profesional al que pertenecen. Todos ellos implican la intrusión por parte del crítico en el pensamiento del autor estudiado.

En este artículo se estudia la relación entre el pensamiento estético de Samuel Beckett y el del compositor austriaco Anton Webern. El precedente y la equivalencia de la estética dramática de Beckett es la música de Webern. Sin embargo, todos los estudios sobre la música en Beckett no sirven para probar este hecho ya que están contruidos sobre puentes, y es por ello que cada estudio obtiene un resultado diferente.

Cuando todos los puentes se desplomen quedaremos sumergidos en el pensamiento del autor; en el estado en que ese pensamiento aún no se ha convertido en literatura, pintura o música; en el nivel en que la materialización todavía no diferencia, etiqueta o confunde. En este nivel aparecerá nítidamente la relación entre el pensamiento estético de Samuel Beckett y Anton Webern.

Palabras clave: Beckett, Webern, estética, literatura comparada

Resumo: Dos diferentes estudos comparativos sobre a obra de Samuel Beckett despréndense dúas observacións principais: (1) Diferentes análises arrojan diferentes conclusións, mesmo ás veces, polo menos en aparencia, contraditorias. (2) Os xuízos son consecuencia directa do modo en que se establecen as comparacións. Estas veñen case sempre sustentadas por “pontes” que permiten establecer asimilacións entre artes diferentes.

Existen diferentes tipos de pontes dependendo do autor que as constrúe, da súa intención e do campo profesional ao que pertencen. Todos elas implican a intrusión por parte do crítico no pensamento do autor estudado.

Neste artigo estúdase a relación entre o pensamento estético de Samuel Beckett e o do compositor austriaco Anton Webern. O precedente e a equivalencia da estética dramática de Beckett é a música de Webern. Con todo, todos os estudos sobre a música en Beckett non serven para probar este feito xa que están contruídos sobre pontes, e é por iso que cada estudo obtén un resultado diferente.

Cando todas as pontes esborrállense quedaremos mergullados no pensamento do autor; no estado en que ese pensamento aínda non se converteu en literatura, pintura ou música; no nivel en que a materialización aínda non diferenza, etiqueta ou confunde. Neste nivel aparecerá nítidamente a relación entre o pensamento estético de Samuel Beckett e Anton Webern

Palabras chave: Beckett, Webern, estética, literatura comparada

Abstract: Two main observations can be observed from the various comparative studies of the work of Samuel Beckett: (1) Different analyses obtain different and, even at times - at least in appearance, contradictory conclusions. (2) The conclusions are a direct result of the way in which comparisons are established. These are almost always underpinned by “bridges” that allow to establish assimilation between different arts.

There are different types of bridges depending on the author who builds them, of his intention and the professional field to which they belong. All of them involve intrusion by the critic in the author’s thought studied.

This article explores the relationship between the aesthetic thought of Samuel Beckett and the Austrian composer Anton Webern. The precedent and the equivalence of the dramatic aesthetic of Beckett is the music of Webern. However, all the studies about the music in Beckett do not serve to prove this fact, since they are built on bridges, and is for this reason that each study gives a different result.

When all the bridges fall we will be immersed in the thought of the author; in the state that this thought still has not become in literature, painting and music; at the level in which the realization still does not differentiate, label or confuse. This level will clearly show the relationship between the aesthetic thinking of Samuel Beckett and Anton Webern.

Keywords: Beckett, Webern, aesthetic, comparative literature

Cuando dentro del ámbito de la Literatura Comparada se comparan autores pertenecientes a disciplinas diferentes (música y literatura en este caso), llega un momento en el que, una vez realizadas aproximaciones generales, la distancia entre esas disciplinas se vuelve irreductible (en nuestro caso ¿cómo comparamos una partitura con un texto dramático?). Denominamos puente al mecanismo que los diversos investigadores utilizan para tratar de salvar esa distancia, creando un espacio igualado -artificialmente- en el que poder establecer la comparación.

Los puentes van a condicionar el análisis y en algunos a casos a problematizarlo. Es así que Beckett ha sido circunscrito a movimientos estéticos tan diferentes, e incluso opuestos, como el Surrealismo, el Neoclasicismo, el Modernismo, el Postmodernismo, el Existencialismo, el Nihilismo, el Expresionismo, el Serialismo, y otros que no ostentan etiquetas tan reconocidas.

El modo en que nosotros proponemos abordar el estudio comparativo entre Beckett y Webern es el siguiente. El arte es un sistema que se puede considerar estructurado en dos niveles: un Nivel Primario, en el que reside el pensamiento, no solo estético, del autor; y un Nivel Secundario, generado por el anterior, en el que ese pensamiento se materializa en obra de arte a través del material que el artista utilice¹. Establecer comparaciones en el Nivel Secundario supondría tener que definir un catálogo de correspondencias que permitiese la equiparación de elementos propios de cada disciplina (términos como frase narrativa y frase musical, ritmo narrativo y musical, textura, tempo y otros). De esta manera se podrían atribuir distintas graduaciones a parámetros esencialmente iguales. Este podría ser un camino.

Pero existe otro camino más seguro consistente en disponer las comparaciones en el Nivel Primario. En este nivel, la especificidad que nos lleva a distinguir unas disciplinas artísticas de otras no se ha producido. De hecho, para que exista correspondencia en el Nivel Secundario tiene que haberla en el Primario.

La literatura, la música, la pintura, son, en última instancia, medios a través de los cuales se expresa el pensamiento de un autor. Esta afirmación, de carácter axiomático, alcanza una significación más clara cuando nos referimos a la literatura de Beckett ya que en todas sus obras, en cualquiera de los géneros y medios que utilizó, el medio aparece elevado a un primer plano con el fin expreso de hacer patente su

¹ Pantini (2002) destaca que “Lo que mantiene juntas [las experiencias artísticas concretas] es lo específicamente literario, no entendiendo por esta expresión la “literalidad” de la que tanto se ha hablado en los ámbitos formalistas y estructuralistas, sino más bien el papel de mediador general de la comunicación -entre las artes en este caso- que la lengua y la literatura terminan siempre por desempeñar. La literalidad vista, pues, no como una cualidad-función formal (¿quintaesencial?) común a distintos textos, sino al contrario, como un discurso y como práctica de traducción intersemiótica e inter-humana”.

fracaso o inadecuación. ¿Qué significa que el medio fracase?, que resulta inadecuado para la transmisión del pensamiento de su autor².

La necesidad y justificación del uso de este modo de comparar, que se constituye en herramienta metodológica, se ha desarrollado en otro artículo (Moares Lameiro, 2015), por lo que no nos detendremos en ello ahora. Tengamos presente, no obstante, que (1) en el intento de la Literatura Comparada por encontrar un enfoque más amplio que el actual y un sistema que contemplara todos los puntos de vista, Pantini (2002) apunta que “El método elegido tiene que ser ajeno a la arbitrariedad, a la traslación de modelos de estudio de un arte a otro (aplicación de métodos lingüísticos, por ejemplo, aplicados al análisis de una pintura)”. (2) acometer las comparaciones en el Nivel Primario significa reconocer los puentes y evitar su uso.

1. Los estudios sobre Beckett y la música

Edward Beckett, sobrino de Samuel Beckett, declara en 1998, en el prólogo del libro editado por Mary Bryden, *Samuel Beckett and Music*, que espera que su libro arroje alguna luz sobre el, hasta ahora relativamente inexplorada, área de Beckett y la música. Mucho se ha escrito sobre Beckett desde entonces, pero no demasiado relacionado con la música. Repasando los títulos de todos los artículos publicados en el *Journal of Beckett Studies*³, descubrimos que en aquellos, muy pocos, en los que aparece el tema de la música en Beckett, se produce de manera indirecta.

De manera general podemos decir que se realizan dos tipos de análisis:

1. Análisis de textos beckettianos en los que aparecen alusiones a la música (a la de Beethoven o Schubert, por ejemplo).
2. Análisis de composiciones basadas en textos de Beckett.

Estos análisis podemos encontrarlos en el libro que Catherine Laws publica en 2013: un compendio de diversos artículos titulado *Headaches Among the Overtones*. En él aparecen nombres como Beethoven, Schubert y Feldman, Kurtág, y se analiza la música compuesta sobre textos de Beckett, o las referencias musicales que Beckett utilizó en sus obras; pero, a pesar de que Catherine Laws escribe que parece que Beckett sentía simpatía por la exploración de los nuevos lenguajes de los compositores contemporáneos, la única entrada sobre Webern en este volumen es la que hace referencia al artículo de Harry White incluido en el libro de Mary Bryden, que acabamos de mencionar.

En 2014 Sara Jane Bailes publica el libro *Beckett and Musicality*, en el que se repite este mismo esquema analítico, pero esta vez no aparece ni una sola mención a la música de Webern.

² En las dos primeras páginas que abren el libro *Beckett and Aesthetics* de Daniel Albright (2003) la palabra “medio” aparece escrita once veces y la palabra “arte” y derivados catorce. Esto muestra la importancia que estos dos conceptos, más allá de la escritura como medio en el que Beckett se expresó, significan en la obra del autor. Cuando la crítica se abalanzaba sobre la obra de Joyce diciendo que esta no estaba escrita en inglés, Beckett, en el comienzo de su carrera, declaraba que no es que no estuviera escrita en Inglés, es que la obra de Joyce no estaba escrita y ni siquiera estaba hecha para ser leída. Tal y como hizo Beckett hablando de Joyce, podríamos decir que el estudio de la obra de Beckett no tiene nada que ver con escribir.

³ Disponible en: <http://fla.st/1URJGiW> [Consulta: 28.03.2016].

Hoy sabemos que Webern se convirtió en el compositor favorito de Beckett⁴. Si bien en alguna ocasión se ha puesto en duda no sólo el interés de Beckett por la música de Webern, sino incluso su mero conocimiento, las cartas a MacGreevy demuestran lo contrario⁵; al igual que las declaraciones de Avigdor Arikha y el testimonio de su sobrino Edward Beckett. Lo relevante aquí es que los estudios sobre música y Beckett siguen analizando obras musicales basadas en textos de Beckett, o textos de Beckett con referencia a obras musicales clásicas.

Catherine Laws (2014), en un artículo que examina la repercusión de la obra de Beckett en algunos compositores contemporáneos, define, a través de las palabras de Luciano Berio, el análisis de la música en Beckett como una empresa casi imposible:

Siempre he pensado [...] que la escritura de Beckett es muy musical. Pero es muy difícil describir qué significa ese “ser musical”. Sospecho que, al igual que todo lo demás en Beckett, esta cuestión se escapa a un análisis, ni siquiera en un nivel puramente metafórico. Quizás es precisamente esta capacidad para eludir análisis lo que hace la literatura de Beckett tan musical. Constantemente origina interpretaciones pero, al mismo tiempo, estas son incapaces de proveer algún significado o erigirse en un instrumento útil. Como la música, los textos de Beckett parecen decir que nada puede ser dicho.

Berio y Bryden, 1998, p. 189

Ese “algo musical” que Berio es incapaz de identificar pensamos que se encuentra en la estructura, por lo menos en lo concerniente a su obra dramática. Es en la estructura de las obras de Beckett en donde, a nuestro juicio, aparece la relación con la música de Webern. Esto mismo pensaba George Steiner (1984, p. 10) (“the undoubted genius of Beckett, the talents of Pinter, still strike me as essentially formal”) o Adorno⁶ y otros críticos aunque nunca lo llegaron a desarrollar.

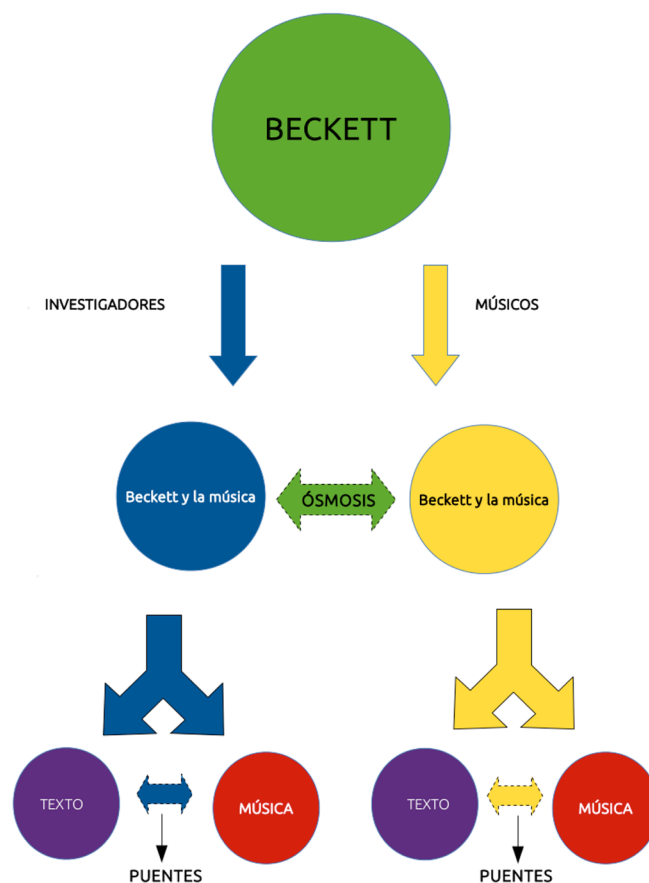
En cualquier caso, el problema de la música en Beckett no viene provocado por la incapacidad para abordar análisis musicales o literarios. El problema es, en primer lugar, la ausencia de discriminación. Los estudios sobre la música en Beckett se presentan como pertenecientes a una misma categoría sin tener en cuenta que no es lo mismo analizar

1. Las composiciones musicales de Beckett.
2. La música que debe acompañar las obras de teatro de Beckett (instrucciones para su composición).
3. La música que aparece en la literatura de Beckett.
4. La realización sonora de textos de Beckett por parte de diversos compositores.
5. El pensamiento musical inherente en la estética de Beckett.

4 Knowlson, J. y Knowlson, E. (2006) *Beckett Remembering/Remembering Beckett: A Centenary Celebration*. New York: Arcade Publishing.

5 Beckett's interest in dodecaphonic music is not generally recognized, his correspondence with Thomas MacGreevy reveals a positive response to Schonberg, Berg and Webern as early as 1949” (Bryden, 1998, p. 1).

6 “No es en lo menos que coincide Beckett con las tendencias más recientes de la música el hecho de que él, occidental, amalgama rasgos extraídos del pasado radical de Stravinski, el sofocante estatismo de la continuidad desintegrada, con avanzados medios expresivos y constructivos extraídos de la escuela de Schonberg” (Adorno, 1982, p. 45).



El segundo problema al estudiar la música en Beckett está relacionado directamente con el uso de puentes. La manera en que Mary Bryden estructura su libro -una de las grandes referencias sobre los estudios de la música en las obras de Beckett- refleja a la perfección la estrategia comparativa que se utiliza habitualmente en este tipo de estudios, y los problemas que de ello se derivan. Bryden divide el libro en dos partes en las que recoge los estudios escritos por investigadores literarios por un lado, y los escritos por músicos por otro. No sólo estamos ante un emplazamiento en el Nivel Secundario, pues se comparan las obras de los autores, no su pensamiento; sino que además, constatada la dificultad de establecer la comparación debido a la diferencia del medio, se opta por realizar un análisis parcial, desde un único punto de vista: o bien es un análisis literario o bien musical.

Bryden declara que estas dos secciones son más osmóticas que herméticas, pero la ósmosis a la que apela Bryden es más una entelequia estructural que un efecto real e intencionado. Si es cierto que no existe un hermetismo perfecto entre ambos tipos de análisis es debido a que el objeto de estudio es el mismo.

La estructura analítica que se desarrolla en el libro se representa en el siguiente diagrama, en el que destacan dos aspectos fundamentales:

1. El Nivel Secundario se reproduce de manera recursiva.
2. Los puentes no sólo aparecen de manera reiterada e ineludible en los estudios sobre la música y Beckett, sino que son siempre puentes lingüísticos. Su detección significa el reconocimiento del uso arbitrario de un dispositivo que va a condicionar el resultado del análisis.

Realizar comparaciones en el Nivel Secundario aboca a la utilización de puentes, y dado que, de manera general, los análisis se sitúan en este Nivel, nos encontramos con que los estudios de música en relación a la obra de Beckett están sustentados sobre una base fundamentalmente lingüística.

2. Los puentes

En todos y cada uno de los artículos estudiados hemos descubierto el uso de puentes que, si bien son todos lingüísticos, responden a patrones comunes que permiten catalogarlos como: puentes sintácticos, semánticos, sinecdóquicos, imaginarios, onomatopéyicos, sinestésicos, condicionales, semióticos, puentes realizados por traducción, por sugestión y por analogía.

Los límites de este artículo impiden ejemplificar cada caso, así que mencionaremos cuatro, siendo tres de ellos puentes que aparecen en la Introducción del libro de Mary Bryden, y que resultan tanto más significativos cuanto que en ese texto la autora no sólo prologa el libro que edita, sino que condensa la esencia que lo define.

En dicha introducción, Mary Bryden escribe: “Las cuidadas palabras de Beckett se parecen a elementos de una partitura musical. Son esbeltas y musculadas, pero nunca exuberantes. Conforman una parte separada y discreta dentro del texto (y de la textura) a la que pertenecen” (1998, p. 2).

Decir que las palabras de un texto *se parecen* a los elementos de una partitura musical, además de no demostrar nada concluyente sobre la música inherente en ese texto (podría decirse lo mismo de cualquier texto), significa utilizar el verbo *parecer* para unir los sintagmas nominal y verbal con un resultado morfosintácticamente correcto pero que no aporta ninguna significación ulterior y que sin embargo pretende ser definitorio de una cualidad esencial. Estamos ante un *puente sintáctico*.

Decir que las palabras en Beckett son musculadas y esbeltas significa hacer un uso de la metáfora que no merecería mayor atención si no fuera porque, a través de ella, se pretende establecer una conexión entre texto y música. Este uso del lenguaje constituye un *puente metafórico*.

En el siguiente párrafo extraído de *Molloy* “Nada más que sonidos apacibles, el chasquido de un mazo y una pelota, un rastrillo sobre las piedras, una cortadora de césped a lo lejos, la campana de mi querida iglesia. Y los pájaros por supuesto, el mirlo y el tordo, su melodía muriendo tristemente”, Mary Bryden encuentra no sólo el ejemplo que ilustra “las proteicas funciones de la música en los textos de Beckett”, sino que estas dos frases las considera un “cuadro sonoro: la pintoresca orquesta de una tarde de verano dedicada a la creación un momento de nostálgica serenidad”.

El párrafo es en realidad una descripción sonora de la que seguramente podemos encontrar ejemplos en todos los escritores de cualquier época. Una descripción de sonidos no es, ni siquiera, una descripción musical y en ningún caso puede significar la evidencia del peso de la música en la escritura del autor. Podemos calificar este puente de *puente sinecdóquico*, mediante el cual se designa música a un conjunto de simples sonidos de la naturaleza.

El recurso a la semiótica significa realizar un proceso de traslación, se traduce determinado gesto, uso lingüístico, tropo... de un lenguaje a otro. Parte de la premisa de la diferenciación de las artes, y se sitúa, por tanto, en el Nivel Secundario. Por ello rechazamos este recurso que serviría para corroborar nuestra posición.

Cuando Heath Lees, a través de un *punte semiótico*, convierte un signo de exclamación escrito tras una palabra en un texto de Beckett⁷ en el símbolo de la función factorial, no sólo consigue igualar el texto de Beckett con las matemáticas, sino que desde este paso original se desencadenan una serie de consecuencias que van desde una conversión a intervalos musicales de las palabras, hasta conclusiones estéticas superiores. Y siendo el puente semiótico el mecanismo principal que rige la operación, el momento exacto de transición entre disciplinas lo encontramos en la frase “yet the factorial sign *suggest* that further operations in respect of each term have yet to be made”. De nuevo un puente lingüístico⁸.

Debemos dejar claro que este análisis de lo que hemos llamado puentes no supone una invalidación ni una subestimación del sistema comparativo al que estos corresponden y que los autores mencionados utilizan. La coherencia de nuestro sistema metodológico, que postula una comparación en el Nivel Primario, pasa por reconocer la inconveniencia del uso de puentes y ello implica revelar su existencia y explicar su funcionamiento.

La comparación establecida en el Nivel Secundario conduce a la utilización de puentes que puedan equiparar los medios, las artes. El análisis de la música en relación a la obra de Beckett aparece sustentado de manera general sobre una base fundamentalmente lingüística, precisamente porque el lenguaje conserva la capacidad metafórica que permite unir ámbitos artísticos diferentes.

La comparación, así, descansa sobre la metáfora con todo lo que de indeterminación y opacidad pueda suponer. ¿Es posible la comparación sin puentes? Sí, pero debe realizarse en el Nivel Primario.

Cuando todos los puentes se desplomen quedaremos sumergidos en el pensamiento del autor; en el estado en que ese pensamiento aún no se ha convertido en literatura o en música; en el nivel en que la materialización todavía no diferencia, etiqueta o confunde. En este nivel aparecerá nítidamente la relación entre el pensamiento estético de Samuel Beckett y el de Anton Webern.

⁷ Krak!, Krek!, Krek!, del libro *Watt*.

⁸ La frase con que Beckett concluye el *Watt* es: No symbols where none intended.

Bibliografía

- Adorno, W. (2003) "Intento de entender Fin de partida". En *Notas sobre literatura* (pp. 270-313). Madrid: Akal.
- Adorno, T.W. y Jones, M.T. (1982) "Trying to understand *Endgame*". *New German Critique*, 26, pp. 119-150.
- Albright, D. (2003) *Beckett and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bailes, S.J. (2004) *Beckett and Musicality*. Ashgate, Farnham, Surrey, England/Burlington. Ashgate Publishing Company.
- Beckett, S. Ackerley, C.J. (Ed.) (2009) *Watt*. Londres: Faber and Faber Ltd.
- Berio, L. y Bryden, M. (1998) "An Interview with Luciano Berio". En Bryden, M. (Ed.) *Samuel Beckett and Music* (pp. 189-190). New York: Oxford University Press.
- Bryden, M. (ed.) (1998) *Samuel Beckett and Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Knowlson, J. y Knowlson, E. (2006) *Beckett Remembering/Remembering Beckett: A Centenary Celebration*. New York: Arcade Publishing.
- Laws, C. (2014) "Beckett in New Musical Composition". *Beckett Studies*, 32, (1), pp. 54-72.
- Lee, H. (1984) "Watt: Music, Tuning and Tonality". *Journal of Beckett Studies*, 9, pp. 5-24.
- Moares Lameiro, J. (2015) "La realidad dividida". *Hesperia*, XVIII (II), pp. 75-88.
- Pantini, E. (2002) *La literatura y las demás artes. En Introducción a la literatura comparada (Al cuidado de Armando Gnisci)*. Barcelona: Crítica.
- Steiner, G. (1984) *A reader*. New York. Oxford University Press.



La importancia del espacio en torno a la imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española

Pedro García Suárez
(Universidad Complutense de Madrid)

pedrogarciasuarez@hotmail.es

Resumen: En esta ponencia se propone un estudio acerca de la importancia del espacio en el que se sitúa el ejercicio lector de la heroína perteneciente a la novela realista y naturalista española. A través de diferentes personajes de autores como Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Sawa o López Bago, expongo y analizo las diferentes formas en que el espacio se transforma, siempre en una relación directa con las diferentes lecturas y la disposición ante ellas por parte de la lectora.

Palabras clave: espacio, mujer lectora, realismo, naturalismo, performatividad

Resumo: Neste relatorio propónse un estudo acerca da importancia do espazo no que se sitúa o exercicio lector da heroína pertencente á novela realista e naturalista española. A través de diferentes personaxes de autores como Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Sawa ou López Bago, expoño e analizo as diferentes formas en que o espazo se transforma, sempre nunha relación directa coas diferentes lecturas e a disposición ante elas por parte da lectora.

Palabras chave: espazo, muller lectora, realismo, naturalismo, performatividade

Abstract: In this paper I try to enquire about the importance of the space related to reading when the subject is the heroine of the realist and naturalist Spanish novel. Through different characters from authors like Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Sawa or López Bago, I show and analyze the different ways the space changes, always connecting with the different readings and how the woman reader confronts the text.

Keywords: space, woman reader, realism, naturalism, performativity

Para comenzar, la primera idea que me gustaría apuntar es la gran obsesión que se observa en toda la novelística realista y naturalista española acerca de la construcción identitaria del personaje femenino. De una u otra manera, en todas las obras existen largas descripciones que se encargan de identificar y hacer reconocible el tipo de mujer que aparece en escena. Los procesos de marcación e identificación del leproso a los que hace alusión Foucault en su obra *Vigilar y castigar* son perfectamente extrapolables a la dinámica que se observa en estas novelas. Parece que, para los autores, resulta esencial clasificar, delimitar y, en cierta manera, encajar en patrones patriarcales una feminidad que, durante todo el siglo XIX, es vigilada, castigada y, sin lugar a dudas, dominada.

Si, desde el siglo XVIII, para el nuevo proyecto burgués resulta esencial construir un nuevo rol de mujer centrada en su papel de esposa y madre, comprendemos el interés que subyace por hacer visibles a través de la literatura los diferentes modelos femeninos con el objetivo de mostrar los ejemplos a seguir por una mujer de carne y hueso y los contrarios, mostrando las catastróficas consecuencias que pueden resultar si esta no se atiene al modelo normativo. De esta manera, encontramos que las diferentes identidades femeninas que aparecen se sitúan en una estructura dicotomial. Por un lado, encontramos la identidad sustantiva ideal de ángel del hogar y, por el otro, distintos modelos contrapuestos que se configuran, fundamentalmente, a través del ejercicio lector. De ahí, la obsesiva persecución sobre la lectura femenina a lo largo de todo el siglo XIX, comprendida esta como un espacio de disidencia no expuesto a la mediación e injerencia de ningún hombre.

La crítica ya ha demostrado de manera fehaciente la importancia crucial de la lectura en la configuración de las heroínas que pueblan la novela realista y naturalista española. Sin embargo, apenas existen estudios volcados en la relación que se establece entre este ejercicio lector femenino y los espacios en que se ubica. De una manera u otra, el personaje coloniza el territorio en el que decide establecer su lectura, convirtiendo este en un territorio de disidencia. Los lugares se significan cuando son elegidos por ellas, reconstruyéndose, reconfigurándose. Una reconfiguración paralela si tenemos en cuenta la transformación que acontece en la identidad de género de la lectora a través de sus libros.

Tan diferente y variada va a ser esta conexión entre espacio y lectura como lo es la que establece cada lectora con sus libros. Como expresa Manguel (2005, p. 278), “es posible transformar un lugar leyendo en él”. Esta idea cobra una especial relevancia al atender a la importancia del espacio en el movimiento literario propuesto. Si seguimos el estudio de María Teresa Zubiaurre (2000, p. 407), este parece convertirse en un “sinónimo de la hondura que los escritores realistas vislumbran en la mente y en el corazón de sus personajes”.

Una idea que nos lleva al segundo factor que permite comprender la especial importancia que cobra el espacio en relación al personaje escogido: encontrarnos ante un sujeto lector femenino. Como ya apuntamos anteriormente, bien estudiada está la dominación ejercida sobre la mujer durante todo el siglo XIX, pudiéndose ejemplarizar a través del ideal surgido en el nuevo proyecto burgués: el ángel del hogar.

Centrándonos en el tema que hoy nos ocupa, recordemos que la dominación patriarcal ejercida es esencialmente espacial. La mujer queda desterrada del espacio público para ser relegada en la privacidad. Es en esta donde el personaje femenino siente el tedio, que “se hace carne (se hace ventana, jardín, espejo), y en esa carne que se aburre y que sueña desde su cárcel ingresan, inevitables, la tentación y el pecado” (Zubiaurre, 2000, pp. 408-409). Desde estos, el personaje utiliza su poder performativo para emparar los escenarios de las mismas sensaciones que embargan a este en su ensueño lector.

En primer lugar, para entender las marcas de esta transformación, resulta fundamental la elección del espacio por parte de la heroína. María, antagonista de *Marta y María* de Armando Palacio Valdés, reserva un lugar determinado para embarcarse en su exploración. Con un cierto aire romántico, el gabinete situado en la torre de la casa es el lugar elegido. Si nos adentramos más y observamos la posición exacta en que se encuentra, hallamos la ventana, cuya principal cualidad “radica, en apariencia, en su carácter interseectivo y mediador entre dos espacios” (359):

El gabinete se iba iluminando lentamente, los primorosos muebles y objetos que lo adornaban salían de la oscuridad graciosos, esbeltos y risueños como las bailarinas de las óperas cuando a un golpe de la orquesta se despojan del manto que las transformaba en espectros [...]. María sintió de pronto vibrar el cristal en que se apoyaba.

Palacio Valdés, 1974, p. 44

Por lo tanto, María nos devuelve la imagen de la mujer ventanera, que la “conduce a esos otros paisajes de la imaginación y del recuerdo” (Zubiaurre, 2000, p. 381) y que parece recoger toda la tradición femenina. Asomarse a la ventana a soñar, atreverse a imaginar tierras lejanas que se esconden en su realidad. A este respecto, comenta Zubiaurre:

El lector sabe que el personaje femenino asomado a la ventana no es un buen introductor de nuevos temas o de espacios desconocidos y sorprendentes. Pero sabe también que las estampas de siempre, esos monótonos espacios «con marco», se abren, con frecuencia, al otro paisaje, panorama vastísimo, del alma, del ensueño y del recuerdo.

Zubiaurre, 2000, p. 378

La literatura se convierte en un espacio abierto a la posibilidad, a la asunción de nuevas expectativas. En consonancia con la investigadora Patiño Eirín (2005, p. 295), estoy de acuerdo en que la “lectura llega a convertirse para María en una forma -la única, y únicamente en soledad- de alcanzar la fruición de vivir”. A este respecto, parecen especialmente clarificadoras las ideas de Lola Luna sobre el ejercicio lector:

[...] la literatura es un fenómeno mediado en primera instancia por el horizonte de espera y determinado por la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. Y no sólo porque contenga experiencias realizadas, sino porque anticipa posibilidades irrealizadas y porque amplía el margen limitado del comportamiento social a nuevos deseos, exigencias y objetivos.

Luna, 1993, p. 76

Al igual que María, también la afamada lectora clariniana decide el lugar en que va a establecer este ejercicio. La diferencia respecto a la anterior heroína es que no solo selecciona uno, sino que delimita diferentes espacios en función del tipo de lectura en el que se sumerge. En relación a los libros que utiliza

como medio para conocerse a sí misma o construirse, Ana Ozores conduce al lector a unos espacios íntimos y personales.

En base al estudio de estos, pretendo poner de manifiesto otra de las marcas principales en la transformación de los espacios: su duplicidad. Es decir, podemos observar una doble presencia espacial en las heroínas. Por un lado, ellas habitan los espacios en los que se sitúan físicamente y, por el otro, se posicionan en aquellos personalmente generados. Por lo tanto, no se trata de categorías imposibles de cohabitar simultáneamente. Tal y como apunta Bobes Naves (1984, p. 52), existen “personajes que mediante el sueño, la literatura, la ambición, el sentimiento religioso, etc., abren nuevos horizontes a su propio espacio para evadirse de las servidumbres que su situación familiar, profesional, o social les impone”.

Retomando a Ana Ozores, comienzo por analizar aquellos lugares habitables corporalmente. En este caso, son exactamente dos: su lecho y el cenador, que se ubica dentro de la huerta. El cenador va a estar relacionado con la lectura de San Agustín y va a ser un lugar descrito como un entorno de tranquilidad y belleza:

Ana salió con el libro debajo del brazo; fue a la huerta. Entró en el cenador, cubierto de espesa enredadera perenne. Las sombras de las hojuelas de la bóveda verde jugueteaban sobre las hojas del libro, blancas y negras y brillantes; se oía cerca, detrás, el murmullo discreto y fresco del agua de una acequia que corría despacio calentándose al sol [...].

Clarín, 2011, p. 265

Este entorno, a la vez interior y exterior al espacio doméstico, es concebido de diferentes maneras en función del sexo del personaje. Tomando como referencia el citado estudio de María Teresa Zubiaurre (2000, p. 153), comprendemos que el jardín se convierte “en esperanzadora promesa de libertad cuando es descrito a través de la mirada femenina” y, por ello, parece fuertemente asociado al interior de Ana Ozores; tan ligado a ella que “para el Magistral, el jardín de la Regenta es un lugar privado, y por ello mismo de ansiado y difícil acceso, continuación, sin duda, de la casa y de la alcoba y aun de la fisiología y psicología femeninas” (152).

Respecto al lecho, va a estar asociado a la lectura de Santa Teresa y, de esta manera, vamos a descubrirla leyendo “antes de dejar el lecho, cuando comienzan a permitirle otra vez incorporarse entre almohadones” (Clarín, 2009, p. 206) o, de nuevo, “en su lecho, a escondidas de don Víctor” (252). Asimismo, pese a la construcción de este espacio como refugio, Pelegrín (1988, p. 278) percibe cómo su organización interna únicamente se define “en relación con una simbólica individualista, personal”.

Asimismo, la selección espacial de la heroína nos aporta un dato interesante en relación a la lectura femenina de la época: el carácter oculto del encuentro. De esta manera, en la novela de López Bago (1886, p. 64) *La soltera*, las novelas llegan al colegio en el que se educa Rita como si se tratase de una mercancía peligrosa: “Como si hubieran caído del cielo, y venido por el aire (pues nadie supo quién las trajo), llegaron a la Pensión novelas”. Como Ana Ozores, Rita “había leído a hurtadillas una porción de libros” (75). Curiosamente, también en la obra de Sawa (1988, p. 61) *La mujer de todo el mundo*, el personaje de Luisa Galindo accede a la novela de folletín a través de “una amiga suya del colegio, la señorita de Villodas”, pudiendo comprobar que, pese a la demonización de estos textos, circulaban incluso entre los colegios femeninos de la época.

El lecho como lugar propicio a la intimidad entre libro y lectora se vuelve a hacer patente en otro de los personajes de *La Regenta*: la marquesa de Vegallana. Para la heroína, este acto es una actividad muy íntima

y personal que le permite sentirse bondadosa. Consigue emocionarse con los personajes, compadecerlos. Uno de sus mayores placeres es el de resguardarse en su lecho leyendo en los días de lluvia:

La Marquesa de Vegallana se levantaba más tarde si llovía más; en su lecho blindado contra los más recios ataques del frío, disfrutaba deleites que ella no sabía explicar, leyendo, bien arropada, novelas de viajes al polo, de cazas de osos, y otras que tenían su acción en Rusia o en la Alemania del Norte por lo menos. El contraste del calorcillo y la inmovilidad que ella gozaba con los grandes fríos que habrían de sufrir los héroes de sus libros, y con los largos paseos que se daban por el globo, era el mayor placer que gozaba al cabo del año doña Rufina.

Clarín, 2009, p. 153

Esta heroína secundaria enmarca el ejercicio lector en dos espacios aparentemente contradictorios entre sí. Y es que, además del lecho, el gabinete también es utilizado para leer. Sin embargo, esta última ubicación conlleva una puesta en escena diferente, dado que en él intervienen más actores. Pese a no hallarnos ante una lectura grupal, la marquesa disfruta de su mayor placer en compañía de sus amistades.

La cama adquiere un significado especial no solo teniéndola en cuenta como novedad iniciada por la mujer –apunta Stefan Bollmann (2007, p. 33) como “Desde mediados del siglo XVIII, se encuentran más y más cuadros que nos muestran la lectura en la cama como un nuevo hábito, típicamente femenino”–, sino como lugar de conexión con uno mismo. Siguiendo a la misma investigadora en el libro *Las mujeres, que leen, son peligrosas*, es el lugar donde suceden los acontecimientos más importantes de nuestra vida. Mucho tiempo después, escritoras como Martín Gaité seguirán poniendo en evidencia la magia de este espacio; lugares sagrados porque son los testigos de una conquista mucho más relevante: “La lectura de novelas, en horas robadas al estudio o al sueño, la lectura o práctica de la poesía, o el propio ensueño son formas de apropiación del espacio interior, recursos de los que se vale el adolescente para conquistar su vida privada” (Mateos Montero, 2005, p. 206).

Asimismo, Ana Ozores define los emplazamientos que considera más placenteros y adecuados para poder disfrutar de su lectura favorita. Siguiendo la tónica de toda la novela, se trata de espacios solitarios constituidos como refugios frente al exterior. “Y dejaba el libro sobre la mesilla de noche, y con delicia que tenía mucho de voluptuosidad, se entretenía en imaginar que pasaban los días, que recobraba la energía corporal; se contemplaba en el Parque, en el cenador, o en lo más espeso de la arboleda leyendo, devorando a su Santa Teresa” (Clarín, 2009, p. 206).

A este respecto, Lucía, protagonista de la obra de Pardo Bazán *Un viaje de novios*, también considera más propicios para la lectura determinados espacios; por lo que volvemos entonces a observar la importancia que ostenta para la heroína el lugar en que realiza el ejercicio lector. La lectora encuentra en su alojamiento de vacaciones un lugar perfecto para esta actividad (Pardo Bazán, 1999, pp. 310-311).

En contraposición a la reconfortante sensación que Ana Ozores obtiene en estos lugares que hemos mencionado, la lectora se traslada cuando se introduce en aquellas tipologías textuales incluidas en el opresivo mundo exterior y que le producen emociones contrarias. La lectura de los libros incluidos en esa sórdida realidad va a ser realizada con miedo a quedarse dormida o con hastío y cansancio, en clara contraposición a las otras lecturas, que van a ser tan intensas que incluso va a leer “con el alma agarrada a las letras” (Clarín, 2011, p. 265). Así, la lectura de prensa periódica queda establecida en el comedor de

su casa, un espacio familiar compartido y que, por lo tanto, mantiene una cierta distancia con su lado sentimental. Una situación similar se presenta cuando se dispone a leer un libro devoto cuyo contenido gira en torno al sacramento: “Por no caer en la tentación de acostarse”, decide posicionarse en “una mecedora junto a su tocador” (Clarín, 2011, p. 214).

No solo en el personaje clariniano encontramos esta predilección del sujeto lector por la privacidad. También Irene, la normativamente idealizada lectora galdosiana protagonista femenina de *El amigo Manso*, abandona los lugares comunes de habitabilidad para retirarse a un cuarto propio a leer. Este acto queda censurado a la mirada ajena, dado que la puerta se cierra al espectador. Por ello, la inquisitiva mirada de Manso siente una gran curiosidad por conocer el texto que hay entre sus manos: “Ya se ha encerrado en su cuarto. Pero, ¿creerá usted que duerme? Está leyendo acostada. Al pasar vi claridad en el montante de la puerta. ¡Luz en su cuarto! ¿Qué leería?” (Pérez Galdós, 1999, p. 96).

En la obra de Pardo Bazán *La Quimera*, Clara Ayamonte también dispone su propia habitación como espacio individual para la lectura. Los libros ocupan un lugar tan importante en ella que, según la visión del narrador, parece incluso una biblioteca. Asimismo, resalta la distribución de estos dentro en él, dado que la luz que entra por los ventanales ilumina los tomos de poesía y mística que posee, subrayando así la fuerte conexión entre la heroína y la literatura:

La habitación, puesta con coquetería, con intimidad, con esa gracia viva que revela juventud, era una especie de tocador biblioteca; sus dos rasgadas vidrieras caían a la calle [...]. El sol de mayo, radioso, entrando por la ventana abierta, avivaba los tejuelos de las encuadernaciones de los escogidos libros de poesía y mística, alineados en estanterías bajas de madera de limonero.

Pardo Bazán, 2000, pp. 181-182

Sin embargo, otra de las marcas de esta performatividad espacial es que el espacio en las novelas propuestas no solo aparece delimitado por la elección de las heroínas, sino que se transforma en función del carácter de la conexión establecida con el libro. El mejor ejemplo para sustentar esta idea es el modelo de la lectura erotizada. Toda lectora relacionada con el deseo sensual asumido a través de las novelas parece empapar de esta sensación cualquier lugar que habite o en el que deposite sus lecturas. Observemos la descripción de la casa de los marqueses de Vegallana.

Esta puede ser dividida en dos partes bien diferenciadas. Podemos observar el claro contraste entre las partes más frías y serias asociadas al marqués —así las describe el narrador: “Las del marqués, cuando eran de cumplido, se morían de frío en el salón de antigüedades. El salón de antigüedades y el despacho del marqués, «constituían, como él decía, la parte seria de la casa»” (Clarín, 2011, p. 392)—, frente a la decoración y ambientación lujuriosa de las estancias correspondientes a la marquesa. Desde las almohadillas abultadas y menudas que “a don Saturnino se le antojaban impúdicas” (386) hasta la sustitución de los antiguos cuadros por “alegres acuarelas, mucho torero y mucha manola y algún fraile pícaro”. Todo en aquellas estancias se empapa de diferentes connotaciones sexuales que quedan asociadas a este personaje: “El sofá de panza anchísima y turgente con sus botones ocultos entre el raso, como pistilos de rosas amarillas, era una muda anacreóntica, acompañada con los olores excitantes de las cien esencias que la Marquesa arrojaba a todos los vientos” (Clarín, 2011, 386).

Por lo tanto, queda clara la conclusión a la que llega Zubiarre sobre la conexión establecida entre los objetos y los personajes en la narrativa propuesta:

Los objetos, inevitablemente, dicen de la psicología de los personajes y ésta, con toda seguridad,

determina la índole de aquellos, su distribución espacial, su presencia o ausencia en el inventario novelesco [...]. En la narrativa decimonónica impera la redundancia: objeto y psique se reflejan mutuamente en el ámbito cerrado del espacio doméstico.

Zubiaurre, 2000, p. 95

Del mismo modo, el caso de la prostituta Mariquita, personaje de la obra de López Bago *La soltera*, es la mejor herramienta para comprender las connotaciones que la novela tiene respecto a la lectora al averiguar el lugar donde decide colocar sus libros. Además de situarlos en el mismo espacio en que recibe a sus clientes, aparecen en una librería de dos cuerpos como un elemento más de depravación. En ella, se presentan al mismo nivel que el alcohol que utiliza para embriagarse con los hombres a los que recibe:

Luego analizó la librería de dos cuerpos. Un mueble curioso. Arriba, en el armario de cristales (porque no era una librería de última moda), vio las obras [...]. Y si este análisis la desconcertó, quedose más perpleja al registrar el armario de soporte, el de abajo. Allí volvieron a presentarse sus dudas. No había libros. Sombreros de mujer fuera de la caja, de desecho, sin duda, amontonados, flores de trapo, y... botellas [...]. El detalle del hombre nuevamente. Cognac, ron, ginebra, kirsh, ajeno. Pero, ¡Dios mío! ¿Qué significaba todo aquello?

López Bago, 1886, pp. 89-90

En la obra de Alejandro Sawa *Crimen legal* también se sitúa la novela en un espacio asignado a la lujuria: un prostíbulo. Aunque no se nos especifica el título de la obra, sí que sabemos que su argumento gira en torno a la aventura y al amor. Por lo tanto, ya obtenemos una mayor información acerca del tipo de texto que puede conducir a la perversión: “En el centro un gran velador de mármol blanco, y sobre él una novela, la última que publicó *El Imparcial* –una novela de mucho enredo y de muchos amores; castos, por supuesto–” (Sawa, 2012, p. 121). No conformándose con ello, se subraya que la lectura es uno de los pasatiempos de una prostituta, resaltándose, a su vez, el modo y el lugar –el gabinete, de nuevo– en que esta actividad es realizada:

Noemí pasaba sus extraños ratos de soledad bostezando o leyendo [...] conducía a las principales habitaciones de la casa, al salón de recibir, al comedor, al boudoir, a la alcoba, a los dos gabinetitos, halagadores como una caricia femenina, en que Noemí pasaba sus extraños ratos de soledad bostezando o leyendo.

Sawa, 2012, p. 144

En definitiva, tal y como hemos observado, el espacio en la novelística propuesta, lejos de ser un elemento más, se convierte en parte fundamental del ejercicio lector femenino. En primer lugar, porque es la privacidad de los espacios solitarios la que permite a la heroína enfrentarse a sí misma y al mundo que la rodea sin ningún tipo de mediación, filtro o censura. Son territorios de disidencia, en cuanto escapan a la injerencia de la mirada inquisitorial del hombre. En segundo lugar porque, dada la importancia que las lecturas ostentan en su construcción, los lugares son sensorialmente colonizados, se convierten en una ampliación de las diferentes sensaciones que embargan a las heroínas. Por lo tanto, los espacios lectores femeninos son caracterizados por su dinamismo y su constante evolución y transformación. Son lugares mágicos que forman parte del ensueño de la mujer que se asoma a los libros no solo para huir, sino para hacer uso de una libertad que no le está permitida fuera de la ficción.

Bibliografía

- Boves Naves, M. del C. (1984) “Los espacios novelescos en *La Regenta*”. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 23, pp. 51-57.
- Bollmann, S. (2007) *Las mujeres, que leen, son peligrosas*. Madrid: Maeva.
- Clarín, L. A. (2009) *La Regenta*. Vol. II. Madrid: Cátedra. Edición de Juan Oleza.
- Clarín, L. A. (2011) *La Regenta*. Vol. I. Madrid: Cátedra. Edición de Juan Oleza.
- Luna, L. (1993) “Las lectoras y la historia literaria”. En C. Segura Graíño (Ed.) *La voz del silencio* (pp. 75-96). Vol. II. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- López Bago, E. (1886) *La soltera (segunda parte de La señora de López): novela social*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía.
- Manguel, A. (2005) *Una historia de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- Mateos Montero, A. (2005) “El papel de la madre en las primeras lecturas del niño, según los escritores de memorias (1875-1914)”. En V. Trueba et al. (Eds.) *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX): III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)* (pp. 203-212). Barcelona: PPU.
- Palacio Valdés, A. (1974) *Marta y María*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pardo Bazán, E. (1999) *Un viaje de novios*. En E. Pardo Bazán, *Obras Completas (Novelas)* (pp. 191-404). Vol. I. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, E. (2000) *La Quimera*. En E. Pardo Bazán, *Obras Completas (Novelas)* (pp. 1-400). Vol. V. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Patiño Eirín, C. (2005) “Lectoras en la obra de Pardo Bazán”. En V. Trueba et al. (Eds.) *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX): III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)* (pp. 293-306). Barcelona: PPPU.
- Pelegrín, B. (1988) “Doña Ana en la cama, la Regenta en el diván”. En F. Durand (Ed.) *La Regenta de Leopoldo Alas* (pp. 273-298). Madrid: Taurus. Durand.
- Pérez Galdós, B. (1999) *El amigo Manso*. Madrid: Alianza.
- Sawa, A. (1988) *La mujer de todo el mundo*. Madrid: Móreno-Avila.
- Sawa, A. (2012) *Crimen legal*. Sevilla: Renacimiento.
- Zubiaurre, M. T. (2000) *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: FCE.



Lo bello, lo enfermo y lo terrible: el cuerpo como un texto neobarroco en la narrativa de Silvina Ocampo

Raisa Gorgojo Iglesias
(Universidad de Oviedo)

raisagorgojo@gmail.com

Resumen: Este trabajo esbozará una definición del Neobarroco como herramienta discursiva y analizará bajo esta perspectiva algunos cuentos de Silvina Ocampo que exploran el uso de los cuerpos como textos. El paradigma deconstructivista e inestable del siglo XX viene a llamarse por varios autores Neobarroco, caracterizado por aceptar el nuevo hibridismo y alimentarse de él. A pesar de que se reconoce ese Neobarroco como una herramienta de subversión frente a los discursos impuestos, es llamativo cómo algunas investigaciones dejan sistemáticamente fuera de sus estudios a las escritoras. Dado que el Neobarroco es una herramienta útil para contextualizar y cuestionar la verdad oficial, asuntos sobre identidad y género tienen cabida en él (Ndalianis 2008). Resulta entonces sorprendente que en antologías y estudios se haya excluido a Silvina Ocampo, cuya narrativa fantástica se mueve en la ambigüedad y en el cuestionamiento de las identidades unívocas, características plenamente neobarrocas.

Este trabajo se centrará en los cuerpos que rechazan someterse a una invisible autoridad externa, el hilo conductor de las historias analizadas. Estos personajes no buscan cuestionar el orden establecido, sino sobrevivir dentro de él. El cuerpo femenino, cosificado y reducido a símbolo, será utilizado como estrategia de supervivencia: la belleza y la inocencia son utilizadas como máscaras y al mismo tiempo, armas de ataque. Se trata de una rebelión quieta y constante que busca sin éxito la expansión de la periferia de lo aceptable y que culmina siempre con la muerte del personaje, que es en realidad un modo de probar la necesidad del sistema de controlar las anomalías y las narrativas paralelas para legitimarse y perdurar.

Palabras clave: feminismo, estudios de género, Silvina Ocampo, neobarroco, literatura latinoamericana

Resumo: Este artigo delinea unha definición de neo-barroco como ferramenta discursiva e analiza de esa perspectiva algunhas das historias Silvina Ocampo que explotan o uso dos corpos como textos. O paradigma desconstructivista e inestable do século XX vén a ser chamado por varios autores neo-barroco, caracterizado por aceptar o novo hibridismo. Aínda que o neo-barroco é recoñecido como unha ferramenta de subversión contra os discursos impostos, para contextualizar e cuestionar a realidade oficial sobre cuestións de identidade e de xénero (Ndalianis 2008), é impresionante como algunhas investigacións sistematicamente deixan de fóra dos seus estudos as escritoras. É, polo tanto, sorprendente que en antoloxías e estudos foi excluída Silvina Ocampo, cuxa narrativa fantástica move-se na ambigüidade e cuestiona as identidades unívocas, recursos totalmente Neo-barrocos.

Este traballo destínase a estudar os corpos que se negan a someter a unha autoridade externa invisible, o fio condutor das historias analizadas. Estes personaxes non buscan desafiar a orde establecida, pero a

supervivencia. O corpo da muller, reducido ao símbolo, será utilizado como unha estratexia de supervivencia: a beleza e inocencia son usados como máscaras e, á vez, armas de ataque. É unha rebelión silenciosa e constante que busca sen éxito a expansión da periferia do aceptable e que sempre termina coa morte do personaxe, que é en realidade unha forma de probar que o sistema quere controlar as anomalías e narrativas paralelas para se lexitimar e resistir.

Palabras chave: feminismo, estudos de xénero, Silvina Ocampo, neo-barroco, literatura latinoamericana

Abstract: This paper will outline a definition of neo-baroque as a discursive tool and analyse from this perspective some of Silvina Ocampo stories that explore the use of bodies as texts.

The deconstructivist and unstable paradigm of the twentieth century is called by several authors Neo-Baroque, characterised by accepting the new hybridity and nourish itself from it. Although the Neo-Baroque is recognised as a tool of subversion against imposed, official discourses, it is striking how some research systematically leaves out female writers. Since the Neo-Baroque is a useful tool to contextualize and question the official truth, identity and gender issues have a place in it (Ndalianis 2008). It is therefore surprising that in anthologies and studies Silvina Ocampo has been excluded, whose fantastic narrative moves in ambiguity and questions univocal identities, fully Neo-Baroque features.

This work will focus on the bodies that refuse to submit to an invisible external authority, the leitmotif of the analysed stories. These characters do not seek to challenge the established order, but to survive in it. The female body, reified and reduced to a mere symbol will be used as a survival strategy: the beauty and innocence are used as masks, and at the same time, weapons. It is a quiet and constant rebellion seeking to expand the periphery of the acceptable; however, it always ends up with the death of the character, which is actually a way to prove how the system needs to control anomalies and parallel narratives in order to legitimise itself

Keywords: feminism, gender studies, Silvina Ocampo, neobarique, latin american studies

Hay también mujeres que en algún álbum costoso conservan fotografías de sí mismas, en distintas edades con distintos trajes y posturas. Si pululan en estas fotografías perros, amigos y parientes, es para disimular el amor que sienten por sí mismas. El cuerpo parece ajeno a nosotros; nunca nuestro como podría ser o darnos la ilusión de ser.

Silvina Ocampo, *El Fantasma*

Expandir el concepto de barroco más allá del siglo XVIII y superando, al mismo tiempo, el desprecio inherente a la etiqueta “barroquismo” fue una constante entre crítica, artistas y escritores del recién estrenado siglo XX. El Barroco empieza a analizarse como expresión de una crisis moral común, como búsqueda frenética de una identidad que no es una ni inmutable, de una sociedad y de un espíritu cuestionados y cuestionables.

La realidad se descompone en pedazos que tienen tanta importancia por sí mismos como el conjunto total al que pertenecen. Tal proceso es paralelo, o tal vez consecuencia, de una consciencia del saberse múltiple: el individuo se revela como fragmentado en partes no semejantes entre sí ni a la identidad total que conforman. Y no sólo eso: al tomar conciencia de sí mismo, según la concepción hegeliana del ser, el individuo se ve obligado a solicitar el reconocimiento de su existencia al otro. De ahí, Lacan elabora su dialéctica del amo-esclavo: como consecuencia de construir la identidad propia en presencia y diálogo de la otredad, el otro se convierte en amo de nuestro ser.

Al mismo tiempo, es este el momento cuando arte y literatura juegan con la identidad y con los significados, con las máscaras y los personajes, con la posibilidad de ser uno y de ser muchos y de que mi mensaje, al ser emitido, se convierta en múltiple y no en uno solo. Pensemos en Pirandello y de nuevo en Pessoa, o en Borges en Latinoamérica, que desdoblaron sus páginas en la creación de mil mundos paralelos, reales y ficticios, poblados de heterónimos, ortónimos e identidades enmascaradas.

La sociedad occidental cree vivir en un espejo, en un reflejo imperfecto con rostros reconocibles de un tiempo perdido, pero cercada por elementos nuevos que dan a la realidad una apariencia irreconocible. Dice López Silvestre que

el régimen barroco está fascinado por la ilegibilidad de la realidad que representa. Imágenes deslumbrantes y desorientadoras -extasiantes- [...] múltiples puntos de vista, la asimetría, el trampantojo, las sombras... [...] El barroco desprecia los intentos de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente y, frente al espejo plano y reflectante usado por la perspectiva analítica, se decanta por el espejo anamorfo, cóncavo o convexo, que distorsiona la imagen visual. De hecho, como el esperpento valleinclinés, la mirada barroca revela lo convencional de la especularidad normal.

López Silvestre, 2004, p. 29

Es ahí donde se circunscribe el llamado género fantástico, en este caso neobarroco, ya que no comparte con los cuentos del XIX el elemento sobrenatural como parte central del relato, tal y como identificara Italo Calvino, pero sí mantiene en su arquitectura esa perplejidad del lector y el personaje ante un determinado hecho que puede ser explicable o no, como definiera Todorov. Durante los últimos años, en que empiezan a proliferar análisis y ensayos sobre el Neobarroco, se incluyen nombres clásicos como Borges, Cortázar, Bioy Casares o Felisberto Hernández¹, pero este trabajo pretenderá justificar, la inclusión de la narrativa de Silvina Ocampo. Sus cuentos se construyen sobre la angustia de lo cotidiano: sobre objetos aparentemente insignificantes recaen infinitos significados posibles, representando un mundo inestable y dando lugar a cuentos fantásticos, maravillosos, grotescos o simplemente poéticos, donde nada es lo que parece o cuando efectivamente lo es, presenta personajes de identidades fragmentadas o varios niveles de lectura que beben de una intertextualidad interna tal que es imposible de ignorar. En definitiva, tal y como describe Noemí Ulla (2003), se trata de una narrativa con una atmósfera única, donde elementos dispares conviven para crear relatos sorprendentes, oníricos.

Las herramientas discursivas neobarrocas, por su multiplicidad y capacidad de expandir la periferia de lo aceptable, proporcionan entonces a los personajes una serie de claves para la lectura de los cuerpos ajenos (femeninos, no binarios o infantiles) pero también, estrategias para construir el propio cuerpo fuera de esa mirada normativa y patriarcal o, asimismo, a través de ella. Si los relatos de Silvina Ocampo pivotan generalmente sobre una serie de dicotomías (rebelión-sumisión, ciudad-campo, clase alta-clase baja, mundo infantil-mundo adulto) también lo hacen en este caso: frente al personaje pasivo o sin recursos que no conseguirá definirse, el personaje creativo si será capaz de autoconfigurarse, lo cual no siempre se traduce en éxito o incluso, supervivencia.

Para una mujer nacida a principios del siglo XX existían dos posiciones que adoptar ante la cultura en tanto que institución y fundamentalmente masculina: o aceptaba el lugar asignado y jugaba su papel en el espacio previamente acotado para ella, o se introducía subrepticamente en esos espacios prohibidos poniendo en cuestión las estructuras utilizando las mismas reglas que las sustentan. La posición adoptada por Silvina es la segunda, y en total coherencia con las claves neobarrocas anteriormente definidas. *La Furia y otros cuentos*, su colección de 1959 que marcó un antes y un después en su escritura tanto por la forma como por los contenidos, abre precisamente con el cuento “La liebre dorada”. En este cuento, una liebre es perseguida por varios perros de caza, sin ser ésta consciente de que se trata de una cacería, llegando incluso a rogar a sus “amigos” que corran más despacio, porque era solamente “un paseo”. Al final, los perros caen exhaustos y la liebre los cuida hasta su recuperación, sentándose entre ellos asumiendo incluso la postura de sus perros: “en algún momento, ella misma dudó de si era perro o liebre”. Para Martínez Robbio y Feathertson (1997) se trata de dos maneras de efectivamente situarse ante la realidad: la liebre, sin nombre (a diferencia de los perros) abre nuevas dimensiones y caminos a través de sus constantes cambios de posición durante la carrera y en la huida final (p. 45). Pero no sólo: para estas autoras, el primer cuento de *La Furia* sería todo un manifiesto estilístico para toda la colección: “creemos descubrir en la huida de la liebre una metáfora del desdibujamiento de límites que caracteriza a lo fantástico. El texto se nos propone como incitación a escapar de todo encasillamiento, rigidez o generalización” (p. 46).

¹ Autores sistemáticamente citados en los estudios de Parkinson Zamora (2006,2010), Lambert (2008), o Ndalians (2004), entre otros, que se ocuparon del Neobarroco más allá de los postulados de Sarduy (1974) o Lezama Lima (1971, 1997). Silvina Ocampo aparece estudiada bajo una óptica Neobarroca en la obra de Gamero (2010)

En el primer cuento que analizaremos, “Azabache”, presenta un narrador homodiegético un hombre encerrado en un manicomio por intentar huir de sus recuerdos, tal y como él describe. Se trata de un muchacho de clase alta que se enamoró de su sirvienta Aurelia, tal vez “por odio a las mujeres elegantes.” Con ella se traslada al campo, pues “las paredes multiplicadas de una ciudad labran nuestra desdicha.” El relato, como se aprecia, se construye sobre dos de las dicotomías básicas en la poética de Ocampo: mujer de clase alta versus baja, ciudad como prisión versus campo como espacio de libertad, lugar para la creación. En este caso, Aurelia se presenta como un sujeto pasivo, sin capacidad de construir su propia identidad, y el campo es en realidad el lugar de lo permitido para el protagonista, quien admite ser calificado por sus vecinos en el campo como “un degenerado. Otros me compadecían. [...] Vivir en aquella soledad enemiga me hacía daño” (p. 149). Tenemos entonces a un personaje que renuncia al centro, a la vida social y a los privilegios que ésta atribuye a los hombres de su clase, y se sitúa en una marginalidad que no soporta, a diferencia de otros personajes femeninos creados por Ocampo. El motivo de la renuncia, la necesidad de marginarse y la censura o piedad de sus vecinos no parece claro: tal vez se trate de una historia de amor prohibido, o tal vez el texto no nos esté contando toda la verdad. Su experiencia contrasta con la de Aurelia, quien parece encontrarse cómoda lejos de la ciudad en compañía de sus amigos los caballos. A decir verdad, desde el segundo párrafo del cuento se ofrece una descripción analítica de Aurelia con constantes metáforas de caballos quienes, además, son el sujeto predilecto de sus dibujos; se dice de ella que “sus ojos eran negros, su pelo negro y lacio como un caballo” o que sus maneras eran también la propia de un caballo “cuando por las mañanas me traía el desayuno, durante unos instantes oía su risa, como un relincho, antes que entrara en mi dormitorio, dando una patada nerviosa contra la puerta. No pude educarla, no quise educarla. Me enamoré de ella” (p. 149). “Azabache” no es el único cuento que identifica la amante o amada con un animal: “La peluca” describe a la tercera en discordia de una particular relación de amor como una perra salvaje, que araña y muerde a su amante, bebe en cuencos o incluso llega a asesinar a mordiscos. Parece que el carácter salvaje y los rasgos bestiales de Amelia son los que enamoraron al protagonista, aislándose del mundo para vivir su amor en una casa sin luz, agua o comodidades: sólo caballos, y Aurelia.

El cuento comienza a adscribirse en lo grotesco cuando el narrador, embelesado de amor, describe cuánto adoraba Aurelia el azúcar, que comía en la palma de su mano, o las infinitas horas que Aurelia pasaba cuidando los caballos, desapareciendo. Tales juegos “denotaban su corta edad”] y aquí el lector comienza a tener una pista de lo que está pasando, del porqué del exilio y la reprobación social. Hasta entonces, Aurelia es construida desde fuera, mediante la mirada del protagonista, y no parece tener la creatividad o las herramientas para autodefinirse a través de lo normativo como normalmente hacen los personajes femeninos de clase baja de Ocampo, libres de las presiones sociales y de la vigilancia constante. El cuento da una vuelta de tuerca cuando Aurelia, tras una discusión con su marido decide ella misma acudir sin motivo aparente al río y los cangrejales. A pesar de las súplicas y los forcejeos, el protagonista no consigue retenerla y casi muere en el intento: ella, mientras tanto, avanza inexorable hacia los cangrejales, donde se encontraba su caballo predilecto, Azabache. Es en ese último momento cuando el protagonista la mira a los ojos y vio “esa extraña luz que tienen los ojos agonizantes. Vi al caballo reflejado en ellos” (p. 150). Aurelia y Azabache se hunden, y el misterioso relato del protagonista induce al lector a pensar que ese suicidio, o ese intento de salvar a Azabache, no es sino un intento por constituirse, por escapar de una marginalidad que no es sino otro tipo de cárcel y de vigilancia. Aurelia, que amaba los caballos y es descrita como uno, termina confundándose con Azabache.

Como nota Corbacho, ese mismo reflejo en los ojos, pero en este caso inverso (no los ojos del Azabache en Aurelia sino los de la protagonista en el animal) sucede en Isis, un relato sobre una niña perpetuamente quieta y muda que como único deseo, una tarde cualquiera, es ir al zoo con su prima. Una vez en el zoo, la prima se da cuenta de que ese es el punto que Isis observa día tras día desde su ventana, y ante su aterrorizada mirada Isis se convierte en un animal indefinido: “y me dio una mano que fue cubriéndose paulatinamente de pelos y de pezuñas. La solté con horror. No quise verla mientras se transformaba.” Noemí Ulla considera la mirada como una conquista en este cuento en tanto que es ese último intercambio de miradas, que también tiene lugar en “Azabache”, el que hace que la una se proyecte completamente en el otro, en el animal, alejándose entonces de lo humano o normativo.

La metamorfosis total y explícita de Isis, así como la implícita de Aurelia, son emponderadoras y permiten redefinir sus cuerpos e identidades al margen de la mirada externa, la que las construyó para el lector mientras ellas guardaban silencio. Elaine Showalter (1985) subraya que el silencio, aunque no sea el tema principal de la trama, es un tema implícito en cualquier narración femenina, siendo elemento potencialmente subversivo dentro de la necesidad que tienen las mujeres de expresarse con las herramientas del discurso masculino. En otras palabras, articular un discurso propio con herramientas ajenas requiere de todo tipo de estrategias, siendo el silencio una respuesta paradójicamente activa. Ardener configuró lo que se llamaría “muted-group theory”: las mujeres, habiendo sido excluidas del discurso oficial al haber sido instrumentalizado por los hombres, hablan y escriben de un modo diferente, propio, porque el discurso oficial ignora la especificidad femenina. Dicha especificidad, en estos relatos, es tan extraña y difícil de aprehender o describir como la animal, con un lenguaje y código propios y ajenos al discurso tal y como lo conocemos.

Según Ermanno Bencivenga, somos cuerpos espaciotemporales y la imagen, especialmente de nuestro cuerpo, es el “pan nuestro de cada día”: todo lo que aparece en ese espacio-tiempo nos atrae, nos repele, nos inspira o nos atormenta. Modificar la apariencia corporal a través de objetos hermosos, especialmente vestidos, es una preocupación que comparte gran parte de los personajes de Ocampo quienes, además, en muchas ocasiones son costureras o diseñadoras (otra fascinación de la autora, quien en su juventud estudió diseño, corte y confección). Como se apuntaba anteriormente, el personaje creativo, en tanto que haciendo uso de esa cualidad se hace agente, autónomo e independiente, tendrá éxito en su transformación y en la construcción de la propia imagen o cuerpo; por el contrario, el personaje dependiente, el que no se construye con determinación, fracasa y sus débiles intentos son ignorados, permaneciendo con la imagen o identidad atribuidas desde fuera. Ese es el caso de los relatos “El vestido verde aceituna” y “El vestido de terciopelo”.

En el primer relato, nos encontramos ante una mujer viajera en cuyo baúl conserva los regalos y recuerdos de todos sus viajes, que parecen definirla. Establecida en una ciudad concreta, se dedica a ser institutriz de una niña que por puro aburrimiento decide hacerle un peinado estrafalario (o especial) que resulta encantar a propios y extraños, muy en consonancia con las situaciones grotescas tan de Ocampo. Por ese peinado, por su belleza exótica y por su gorro de paja que recuerda parajes lejanos de cuento, un pintor decide retratarla y ella, orgullosa, se viste con un vestido verde aceituna, confeccionado en terciopelo, buscando proyectar una imagen digna, femenina y elegante. Cuál será su sorpresa al descubrir que el pintor la ha retratado desnuda, o mejor dicho, ha pintado a una modelo desnuda con su peinado. Tal descubrimiento se produce justamente la tarde que decide, orgullosa, llevar a su discípula al estudio, por lo que continúa con la pose intentando no dar importancia al incidente. Al día siguiente, mediante una carta que el narrador heterodiegético define como “pornográfica”, es despedida de su trabajo: en otras palabras, la mujer viene definida y considerada según la construcción hecha por la mirada masculina.

En el cuento “El vestido de terciopelo”, la protagonista se ha hecho coser (no ha diseñado ni confeccionado) un magnífico vestido de terciopelo negro con un dragón de lentejuelas. El día de la prueba con su costurera, protesta y se rebela contra lo ceñido del corte y por la textura pesada y sofocante del tejido, hasta que finalmente muere ahogada. El cuento plantea a duda de si murió por causas naturales o si fue el propio vestido quien la mató. Dicha duda no puede desambiguarse porque Ocampo nos cuenta la historia a través de los ojos de un tercer personaje, una niña que la costurera lleva consigo y que se divierte ante el espectáculo de la mujer retorciéndose bajo el dragón de lentejuelas, que parece estar estrangulándola. No en vano, así narra la niña los estertores mortales de la señora: “el dragón se retorció” y “el dragón quedó inmóvil” (p. 252), y así explicó la señora antes de su muerte la necesidad de tener que quitarse el pesado vestido: “sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos angustiadas” (p. 252), plantando la semilla de la duda sobre la verdadera naturaleza del vestido. Nada hacía presagiar el final de este cuento, enmarcado en un contexto cotidiano y narrado con una voz infantil y ahí es precisamente donde radica el éxito de la narración, en dejar al lector perplejo y con preguntas. De hecho, tal y como apunta Vincent Jouve, Silvina crea deliberadamente personajes estructuralmente inacabados, dando al lector el deber de lidiar con ese vacío en el texto, construyendo desde la lectura la unidad de cada personaje y teniendo entonces una parte activa.

En estos relatos hemos tratado lo femenino como simulacro, en tanto que supeditado a una entidad no sintética subordinada al deseo masculino, que lo construye en modo analítico. Se trata de personajes dóciles, sumisos, pasivos o coquetos, características habituales en la representación de la feminidad en tanto que validan un modelo de mujer que asegura la pervivencia de las estructuras patriarcales. En el caso de los relatos sobre belleza animal, indómita, y metamorfosis, tal pasividad no era tal, sino que así era percibida por el narrador o narradora de la historia; en el caso del relato sobre la proyección de la imagen propia a través del vestido, la falta de creatividad para escribirse o proyectarse dentro del relato normativo trae como consecuencia el fracaso: en un caso, el ostracismo social; en el otro, la muerte.

Analizaremos finalmente un grupo de relatos que se sirven del motivo fantástico del doble para ilustrar no sólo la construcción del yo desde a través de la mirada patriarcal, sino que también discuten la rivalidad femenina en tanto que una búsqueda de la diferenciación, de lo genuino y lo único en un contexto donde lo femenino se presenta como una característica unívoca y plana.

Fue Klingenberg en 1999 quien identificó estas historias de enemistad en relatos (“Carta perdida en un cajón”, “Las vestiduras peligrosas”) con rivalidades nacidas de la competencia por un hombre o el reconocimiento masculino, subrayando también la existencia de historias de colaboración o amistad femenina, muchos de los cuales además, pueden leerse como historias de amor. Gamerro critica esta lectura arguyendo que en ciertos relatos, como “Carta perdida en un cajón” no existen personajes ni motivaciones masculinas, y que el odio femenino tiene como referentes y puntos de partida otras mujeres. Lo que a nuestro parecer no se sostiene en este argumento es el hecho de dejar fuera es lo que poéticamente Calvino llamó “laberinto de prisiones individuales” o lo que menos literariamente Foucault llamó panóptico. Cada práctica social, desde las instrucciones higienistas hasta los modelos de conducta, tiene un modelo de referencia que ha de ser copiado y que no puede ser violado o reinterpretado, de modo tal que el vigilante del panóptico, en lugar de ser único, se multiplica tantas veces como individuos existan. En otras palabras, la ausencia de un personaje o referente masculino habla por sí misma: no es necesario explicitarlo para saber de su vigilancia.

Si la mirada externa construye lo deseable y se persigue su aceptación para incluidas en el círculo central, lejos de lo marginal, los dobles serían la representación ideal de una misma, una esencia de perfección que fácilmente sería aprobada. La rivalidad no nace exclusivamente por ser la preferida de un hombre específico, sino por ocupar el lugar más alto en el podio del reconocimiento, dejando atrás una identidad marginada e inaceptable. Ocampo pone encima de la mesa, y tal vez sea eso lo que se le haya escapado a Klingenberg, una serie de estrategias femeninas de autodeterminación que sin embargo reconocen implícitamente la validez del sistema patriarcal (como ejemplifican el “Vestido verde aceituna” o “El vestido terciopelo”) frente a otras que no cuestionan la norma pero mediante la creatividad y la iniciativa, se liberan de ella (como ocurre en “Isis” y “Azabache”). La doble, en este grupo de relatos, es una reescritura total que causa el conflicto y mueve el relato, no lo culmina, como en las estrategias usadas por los personajes de los cuentos ya analizados.

El primer ejemplo que analizaremos será “Las vestiduras peligrosas” en el que se nos muestran dos personajes cara de la misma moneda. Por un lado, tenemos a Artemia, una mujer aparentemente de clase alta que diseña sus fantásticos y provocativos vestidos; por otro, tenemos a su costurera, Piluca, trabajadora y humilde, quien además narra la historia en la que ya desde el primer momento sabemos que Artemia terminó siendo asesinada y violada por un grupo de hombres en un callejón. Como señala Corbacho, Artemia se distancia de una moral y un orden restrictivos y se aleja del ideal de mujer que representa Piluca, pero representa a su vez la alienación de la mujer por el ideal de belleza construida por la mirada patriarcal.

Piluca no contesta su rol de doble sometimiento al sistema y a los caprichos de Artemia; Artemia por su lado, utiliza su posición y su creatividad para construirse a sí misma a través de sus vestidos: en cualquier caso, la una es dependiente de la otra, y si bien Piluca si parece sentir hostilidad hacia su patrona, Artemia cree ver dobles suyos o rivales en cada mujer que ya llevó un vestido parecido al suyo y que recibió un reconocimiento que ella no mereció. En una clara referencia al “Lejana” de Julio Cortázar, Artemia lee la noticia de una mujer asesinada por un hombre en Budapest que llevaba un vestido exacto al que ella había diseñado. Lo que Artemia retorcidamente busca es, aunque sea a través de la muerte, ese reconocimiento al que hacíamos referencia, el ser observada e individualizada dentro de esa categoría general que es lo femenino. A este respecto, Corbacho propone leer “Las vestiduras peligrosas” como una reescritura inversa del mito de Artemis o Diana, en tanto que lo que Artemia quiere es sacrificarse, en una especie de deificación llevada a cabo por la mirada masculina.

Tal deificación llegará, como desvela Piluca ya al principio del relato, pero lo hará de modo inesperado. Si el vestido es el símbolo de la unión de ambas mujeres, la muerte de Artemia sobrevendrá el día que precisamente Piluca le aconseja dejar de llevar esas vestiduras peligrosas y usar pantalón y camisa de hombre, alabando a continuación su aspecto. Si Artemia, en su deseo de ser la única, proyectaba su odio hacia las mujeres que la copiaban y recibían el reconocimiento en su muerte, Piluca muestra a lo largo de narración resentimiento hacia la belleza y mundanidad de Artemia, describiéndola involuntariamente como una proyección ideal de sí misma. Despojándola de su creatividad e identidad al quitarle sus vestidos, rompe ese vínculo y pasa incluso a desearla, pero al arrebatarle las herramientas para construir su propia imagen y como consecuencia, su discurso, Artemia muere pero vestida de hombre, no deificada como ella deseaba. Puede decirse que en cierto sentido Artemia fracasa en su objetivo de ser la única e irrepetible, la merecedora de atenciones: pero quien triunfa, sin lugar a dudas, es Piluca, quien pretende ejemplificar a la mujer digna y moral, el único modelo digno de ser seguido y aprobado, ergo puesto al centro.

En la segunda historia que analizaremos de este tipo, “La casita de azúcar” la protagonista sí triunfa en la articulación de creación de un discurso sobre su cuerpo tal y como ella desea. Se trata de una mujer joven, Cristina, que siempre lleva el mismo vestido y no sustituye los espejos rotos de sus paredes y que, tras casarse, se empeña en hacerlo a una casa de nueva construcción porque no quiere que la personalidad de la propietaria precedente se transfiera a su cuerpo. Encuentran una casita blanca perfecta en un barrio perfecto, pero su marido le oculta que había estado efectivamente ocupada por otra mujer. Una buena mañana, recibe un paquete con un vestido negro de terciopelo que estaba destinado a la anterior dueña de la casa: su marido cree que su mentira sería descubierta, pero cuál es su sorpresa que la mujer miente a su vez y dice que el vestido había sido un regalo de su madre. A partir de entonces, se convirtió en una mujer triste que no cocinaba dulces o salía al teatro con su marido. Pero no solamente eso: vecinos y desconocidos pasaban por la casa a saludarla y a charlar, no viéndola a ella sino a la misteriosa otra mujer, Violeta, cuyo lugar parece estar ocupando desde que se mudara a su casa. Cristina cada vez más irá adoptando las costumbres de Violeta, incluso también a su perro, y saldrá a dar paseos que pondrán celoso a su marido, con quien la relación empieza a ser insostenible: “en aquellos días, tan tristes para mí, a Cristina le dio por cantar. Su voz era agradable, pero me exasperaba, porque formaba parte de ese mundo secreto, que a alejaba de mí” (p. 116). En otras palabras, cada intento de su mujer de individualizarse, de construirse como un ser completo ajeno a su mirada o deseo, exaspera al marido. La tensión culmina el día que un hombre disfrazado de mujer acusa a Cristina, llamándola Violeta e identificándola como ella, de ser la amante de un tal Daniel. “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los ciertos. Estoy embrujada” (p. 116). El lector, dados los antecedentes supersticiosos de Cristina y se inclina a creer un desequilibrio mental, pero la actitud del resto de los personajes le hace pensar más bien en una explicación fantástica: lo que mueve la acción es efectivamente el modo de construir Cristina su cuerpo y su identidad, idealizándose con las herramientas a su disposición, siendo el mejor simulacro de lo femenino posible para ella misma pero no a su marido, quien pierde esposa tranquila, postres diarios y salidas al cine: “Canto con una voz que no es mía -me dijo Cristina [...] - Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo” (p. 116).

La explicación a que los vecinos la traten como a Violeta ahonda aún más en lo fantástico: su marido descubre que la auténtica Violeta vive en un sanatorio frenopático y comenzó a obsesionarse tanto con los detalles de la vida de Violeta que empezó a descuidar a Cristina, a la Cristina que él recordaba al menos. Finalmente, descubrió que Violeta tenía infinidad de admiradores y que había muerto, que murió de envidia. “Murió de envidia. Repetía sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto (el perro) será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujeres para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna” (p. 117). Desde ese día, Cristina fue a todos los efectos y sin vuelta atrás, Violeta. Su marido pasaba los días buscándola en casa de sus amantes, hasta que un día huyó de él y la casita de azúcar quedó abandonada.

Como en el cuento anterior, y aunque en este caso la estrategia de Cristina-Violeta fuera de éxito y no de semi-fracaso como para Artemia, se ejemplifica mediante los dobles que la rivalidad femenina no es una condición intrínseca del ser mujer, sino que nace de la búsqueda desesperada de un yo único que merezca ser reconocido y que no transgreda los límites del sistema, porque el objetivo es permanecer dentro de él.

Si comparamos estos cuentos con los anteriormente analizados, vemos cómo las mujeres que no osaron o no utilizaron su creatividad y agencia, constituyéndose como seres pasivos, fracasaron en una relectura de sus cuerpos: continuando siendo miradas, ergo consideradas, de la misma forma.

Todos los discursos aquí analizados de los personajes de Ocampo son subversivos en el sentido de que son inaceptables dentro del contexto en que se producen. No se trata de hacer una lectura de sus palabras, silencios o actitudes, sino también de sus movimientos, de sus cuerpos y de su radio de acción: cambios imperceptibles en cada parte del discurso crean un todo irreconocible que busca, o bien posicionarse al centro y reconocimiento, o bien la huida hacia la marginalidad total después de haber sido puestas al centro. Si bien según Cynthia Duncan, “patriarchal discourse is upheld as the normal or natural one, and marginal and discursive systems are silenced, ignored, or treated with skepticism” (p. 192), los personajes femeninos analizados no enunciaron desde el margen, sino que trabajaron con herramientas impropias, proporcionadas por el discurso patriarcal, pero usándolas de modo tal que el resultado final fue nuevo y propio.

Bibliografía

- Corbacho, B. (1998) *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Paris, France: L'Harmattan.
- Duncan, C. (2010) *Unraveling the real: The fantastic in Spanish-American fictions*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ezquerro, M. (Ed.) (1997) *Aspects du récit fantastique rioplatense: Silvina Ocampo, Julio Cortázar: Textes réunis et présentés*. Paris: L'Harmattan.
- Buci-Glucksmann, C. (1994) *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications.
- Calabrese, O. (1987) *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra,
- Gamerro, G. (2010) *Ficciones Barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- García, M. (2009) "Laberintos y Metamorfosis estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo". *Revista Mitocrítica*, 1, pp. 77-88
- Vincent J. (1992) *L'effet-personnage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lambert, G. (2008) *On the (New) Baroque*. Aurora CO: The Dacies Group Publishers.
- Lezama Lima, J. (1971) *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Fundamentos.
- Lezama Lima, J. (1997) *Ensayos Latinoamericanos*. Mexico, D.F: Agencia Literaria Latinoamericana.
- López Silvestre, F. (2004) *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood y el Neobarroco Digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Klingenberg, P. N. (1999) *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Martínez Robbio, S. & Featherson, C. A. (1997) "La subversión de lo marginal en *La Furia*". En M. Ezquerro (Ed.) *Aspects du récit fantastique rioplatense* (pp. 45-60). Paris L'Harmattan.
- Ndalianis, A. (2004) *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, Massachussets: The MIT Pres.
- Ndalianis, A. (2008) "From Neo-Baroque to Neo-Baroques?". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33(1), pp. 265-280
- Ocampo, S. (2013) *Antología: cuentos de la nena terrible*. Doral: Stockcero. Edición de P. Nisbet Klingenberg
- Ocampo, S. (1999) *Cuentos Completos*, I-II. Buenos Aires: Emecé.
- Perlongher, N. (1993) "Introducción a la Poesía Cubana y Rioplatense". *Revista Chilena de Literatura*, 41, pp. 47-57.
- Ruthven, K. (1990) *Feminist Literary Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salgado, A. (1999) "Hibridity in New World Baroque Theory". *The Journal of American Folklore*, 112(445), pp. 316-331.
- Sarduy, S. (1974) *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Showalter, E. (1985) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*. New York: Panteon.

- Tveztan T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- Ulla, N. (2003) *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Weldt-Basson, H. C. (Ed.) (2009) *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press..
- Zamora, L.P. (1997) *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamora, L.P. (2004) *La Construcción del Pasado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zamora, L.P. (2006) *The inordinate eye: New World Baroque and Latin American fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zamora, L.P. y Monika Kaup. (Eds.) (2010) *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press.



Júlio Dinis: autor del siglo XIX portugués

Marlén Sedano Fernández
(Universidad de Oviedo)

marlensedanofdez@gmail.com

Resumen: Júlio Dinis es un novelista, poeta y dramaturgo del siglo XIX portugués. Este autor se ubica dentro de la historia de la literatura portuguesa como representante de la transición desde el Romanticismo hasta el Realismo-Naturalismo, es decir, como un presagio de la nueva corriente que estaba a punto de desarrollarse en la literatura. Sus obras más conocidas son sus novelas: *Uma família inglesa*, *A morgandinha dos Canaviais* y *As pupilas do senhor reitor*. Pero parte de esa producción literaria, especialmente sus vertientes dramática y lírica, no ha merecido hasta la fecha atención de la crítica.

Palabras clave: Júlio Dinis, teatro portugués, siglo XIX

Resumo: Júlio Dinis é un novelista, poeta e dramaturgo do século XIX portugués. Este autor sitúase dentro da historia da literatura portuguesa como representante da transición desde o Romanticismo ata o Realismo-Naturalismo, é dicir, como un presaxio da nova corrente que estaba a piques de desenvolverse na literatura. As súas obras máis coñecidas son as súas novelas: *Uma família inglesa*, *A morgandinha dúas Canaviais* e *As pupilas do senhor reitor*. Pero parte desa produción literaria, especialmente as súas vertentes dramática e lírica, non mereceu ata a data atención da crítica.

Palabras chave: Júlio Dinis, teatro portugués, século XIX

Abstract: Júlio Dinis is a novelist, poet and portuguese playwright from the nineteenth century. This autor is located in the history of portuguese literature as representing the transition from Romanticism to Realism-Naturalism, that is, as a harbinger of the new wave that was about to unfold in the literature. His best know works are his novels: *Uma família inglesa*, *A morgandinha dos canaviais* and *As pupilas do senhor reitor*. But part of this literary production, especially its dramatic and lyrical aspects, has not received critical attention to date.

Keywords: Júlio Dinis, portuguese drama, 19th century

1. El contexto histórico

El periodo histórico que antecede al nacimiento de Júlio Dinis, al de su vida y después de su muerte, fue uno de los más perturbadores de la historia de Portugal, con revoluciones, guerras y una serie de intentos por establecer distintos gobiernos entre los que cabe destacar los siguientes: la Revolución Liberal de Oporto, un movimiento liberal que exigía el retorno de la corte de Brasil a Portugal en 1820; la crisis dinástica: de marzo de 1826 a julio de 1832, esta crisis se produjo por la muerte del rey João VI y los problemas de su sucesión, que dieron lugar a una guerra civil entre los dos hijos de dicho rey, Pedro y Miguel, por la corona portuguesa.

Entre los años 1834 y 1846 se establecieron varios regímenes durante los cuales tomaron el poder tanto liberales como conservadores, intentando establecer cada uno de ellos las leyes y normas más afines a su ideología. Por ejemplo, el régimen “cartista” luchó por la regulación del trabajo femenino, por la extinción del trabajo de la infancia y por establecer un salario mínimo, entre otras cosas. La guerra civil de 1846 trajo consecuencias para ambos partidos, liberales y conservadores, y conllevó a un periodo denominado “Regeneración”, caracterizada por el esfuerzo de la sociedad para el buen desarrollo económico y de modernización de Portugal, que aproximadamente duró diecisiete años, terminando con una revuelta en 1868 que llevó al partido reformista al poder.

2. El autor

Joaquim Guilherme Gomes Coelho, más tarde conocido bajo el seudónimo de Júlio Dinis, nace en Oporto el 14 de noviembre de 1839 y muere en la misma ciudad un 12 de septiembre de 1871, con tan solo treinta y dos años, después de una larga enfermedad: la tuberculosis. Era el séptimo de ocho hermanos, en una familia en la que prácticamente todos tenían estudios superiores, sobre todo en el campo de la medicina. Su vida estuvo marcada por la tragedia puesto que su familia, a excepción de su padre que fue el único que le sobrevivió, murió a causa de la tuberculosis. Este hecho marca un antes y un después en su existencia, pues crece sin una figura materna que le apoye y le guíe en su educación y desarrollo como persona y esto le hará sentir un inmenso vacío en su vida, sobre todo después del fallecimiento de su hermano mayor y primogénito, el cual era su mayor apoyo y referente, como persona y como médico.

Se licenció en Medicina (homeopática) por la Escuela Médica de Oporto, donde ejerció de profesor durante unos años, aunque debido sobre todo a su enfermedad, tuvo que hacer largas estancias en el campo (localidades de Madeira y Ovar) para curarse y por ello se dedicó más a la literatura. Durante estos periodos de descanso y recuperación tomó conciencia de cómo se desarrollaba la vida en el campo, tema principal de su obra, en la que demuestra una gran preocupación por la descripción realista de las aldeas y de las personas, así como de sus problemas sociales. Por muchos es conocido como un escritor

de transición, entre el final del Romanticismo y los inicios del Realismo, pues todas sus obras están ambientadas en un entorno rural, rústico y abarcan todas las clases sociales.

3. Las obras

Respecto a las obras de Júlio Dinis debemos dividirlas por fases, puesto que, como hemos dicho ya, cada parte la ha escrito bajo un nombre o seudónimo diferente. Es de admirar que, a pesar de su juventud, y al hecho de morir tan joven, tenga una extensa obra, tanto dramática como novelesca. Así pues, nos encontramos con que su obra dramática está escrita bajo su nombre real: Joaquim Guilherme Gomes Coelho. Sin embargo, sus tres novelas están escritas bajo el seudónimo de Júlio Dinis y llevan por título: *Uma família inglesa*, publicada en 1868 y que tuvo su traducción al castellano en el año 1944, *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) y *As pupilas do senhor reitor* (1869), siendo traducida al castellano en el año 1900 y de la cual se encuentra una primera edición en la biblioteca Jovellanos de Gijón de 1945.

Por lo que se refiere a las nueve obras de teatro, estas fueron escritas y publicadas en un periodo de cinco años: *O bolo quente* (1856), *O casamento da Condessa de Amieira* (1856), *O último baile do Sr. José da Cunha* (1857), *As duas cartas* (1857), *Os anéis ou inconvenientes de amar às escuras* (1858), *Similia Similibus* (1858), *Um rei popular* (1858), *Um segredo de família* (1860) y *A educanda de Odivelas* (1860). De la primera de ellas, *O bolo quente*, solo nos ha llegado el segundo acto, y el resto se pueden incluir en la categoría de comedia a excepción de una, *Um rei popular*, que es un drama.

El gusto por el teatro de Joaquim Guilherme comenzó en sus primeros años de adolescencia. Todo nos hace creer que José Joaquim (su hermano mayor y referente) era un comediante con experiencia en los palcos de la ciudad de Oporto y el que le inculcó la pasión por la dramaturgia.

El paso de actor a autor teatral fue muy rápido. Sus dos primeras piezas teatrales son del año 1856, cuando contaba con diecisiete años de edad: *O bolo quente*, una comedia y *O casamento da Condessa de Amieira*, otra comedia original dividida en dos actos.

En cuanto a las características de su obra dramática debemos dejar constancia de que ninguna de ellas destaca por su brillantez, temática o elemento novedoso. Por tanto, el teatro de Gomes Coelho, en una primera apreciación, podríamos denominarlo costumbrista, pues se enfoca más en la riqueza de la representación del modelo de vida de la época (entornos rurales, vida pacífica) que en la consistencia de los personajes, que siempre tendrán un final bien avenido.

Poco a poco, la obra teatral de Júlio Dinis fue evolucionando. Aumentó el número de figurantes, la acción de las obras ganó mayor solidez, los propósitos de los diferentes personajes se hicieron más atractivos y parecía comenzar a reconocerse una cierta consistencia en el hilo conductor de las obras dramáticas.

A pesar de estas alteraciones, las intrigas amorosas continuaron, así como los inverosímiles engaños y los encuentros truncados. El autor se esfuerza por aproximarse a la realidad de lo cotidiano pero sin abandonar la comicidad que quieren producir las situaciones que escribe. La avaricia del dinero, la hipocresía burguesa, los matrimonios de conveniencia o el ansia de relacionarse con gente importante para conseguir un mejor nivel de vida, son algunos de los temas frecuentes de sus obras de teatro.

A educanda de Odivelas es la última obra escrita por Gomes Coelho. Es una comedia larga en la que los acontecimientos se suceden, las escenas se encadenan y los diálogos se repiten. Y no siempre es fácil comprender los malos entendidos que suscitan los personajes.

Pero toda esta composición dramática es, hasta hoy en día, una de tantas obras olvidadas dentro del teatro, incluso dentro del teatro del propio país de origen del autor, Portugal. De hecho, dichas obras no están corregidas ni anotadas, solamente publicadas. Y por mis investigaciones recientes, no se ha realizado ninguna traducción a otro idioma, como se puede comprobar en la bibliografía adjunta, puesto que en la Biblioteca Nacional de España solo hemos podido encontrar las obras (Dinis, 2005). Actualmente, trabajo en la búsqueda y recuperación de los manuscritos originales y la primera edición de las obras en portugués.

¿Qué motivos le llevaría a Gomes Coelho a desistir de continuar escribiendo obras de teatro? ¿Qué razones le impidieron publicar, en vida, sus piezas? ¿Es posible que hubiera encontrado en la novela su vocación y que por eso sustituyera su yo dramaturgo como Gomes Coelho por su yo novelista Júlio Dinis?

Con este seudónimo obtuvo la fama, el reconocimiento que nunca tendría con su verdadero nombre y su vertiente dramática.

De cualquier manera, lo menos que se puede decir es que su actividad teatral, tanto como actor como autor, contribuyó para que escribiera las novelas bajo el seudónimo de Júlio Dinis. Hay, en ellas, algunos pasajes en los que parece escenificar ciertas operetas o probables comedias y dramas, a los que ni siquiera les falta la música y el canto. Basta que haya, por parte del lector, un poco de imaginación.

Por otra parte, los diálogos en ciertas situaciones y la facilidad con que el novelista nos maneja y nos conduce no serían viables sin el paso, aun siendo breve, por los palcos de los teatros portugueses del siglo XIX. Tanto el actor como el autor de teatro fueron fundamentales para llevar a cabo la escritura de unas novelas, con las que el seudónimo de Júlio Dinis sería la gran revelación. El reflejo en el teatro de la vida portuguesa, el llamado teatro costumbrista, pasaría a ser la principal preocupación de Júlio Dinis.

El autor escribió además cuatro cuentos en el primer lustro de la década de 1860: *As Apreensões de Uma Mãe* (1862), *O Espólio do Senhor Cipriano* (1862), *Os Novelos da Tia Filomena* (1863), *Uma Flor de entre o Gelo* (1864), que años más tarde serían publicados en un único volumen titulado *Serões da provincia* (1870).

Gomes Coelho, ya bajo el seudónimo de Júlio Dinis, escribió al menos ciento cincuenta poemas a lo largo de más de dos décadas (1857-1870) reunidos en un libro titulado *Tentativas Poéticas*, pero que no tenían la misma temática sobre la que escribían los autores de renombre en la época.

Asimismo, el legado que el autor nos dejó consta de multitud de cartas: reflexiones, vivencias, diálogos con otros autores... que nos permiten comprender mejor su literatura, el modo de vida que tenía y en general todo lo que sintió, vivió, comprendió, padeció, etc., en su época.

4. Los seudónimos

a. Júlio Dinis

Una vez que Joaquim Guilherme defendió su tesis doctoral en Medicina, quiso diferenciar su papel como futuro médico y profesor del de escritor novel. Este autor siempre convivió en un ambiente poético, en el que tanto su padre como diversos familiares y amigos cultivaban las “musas” de la poesía con gran ardor. Además, cuando tenía la edad de catorce años conoció al poeta Soares de Passos, figura de referencia de los poetas “ultra-románticos”. Con este y otros escritores convivió asiduamente y frecuentó salones literarios. La primera referencia que tenemos del autor con este seudónimo, Júlio Dinis, es como poeta. El primer poema que escribió “¿Sueño o realidad?” es casi un preludio de su vida. Pero sus versos decasílabos no coincidían con la línea seguida por los poetas de la época, que primaban un clima oscuro y malsano en sus textos, mientras que Dinis buscaba un reflejo de la realidad y de los propios sentimientos. De 1857 a 1870 reunió un centenar de poesías en su libro titulado *Tentativas Poéticas*, para el cual escribió un prefacio.

Por otra parte, Gomes Coelho cultivó una vertiente para muchos desconocida, y es que publicó artículos bajo el seudónimo de una mujer: Diana de Aveleda.

b. Diana de Aveleda

El seudónimo de Diana de Aveleda apareció un 25 de febrero de 1863 en *O Jornal do Porto*, periódico portugués de gran prestigio en la época. Todo comenzó cuando un crítico asiduo de este diario publicó un artículo titulado: “Coisas Inocentes, a Filosofia e a Mulher – Sistemas Empregados para Descobrir a Verdade”, que traducido, tiene el significado de “Cosas Inocentes, la Filosofía y la Mujer – Sistemas empleados para descubrir la Verdad”. En este artículo, el autor Ramalho Ortigão, en una postura claramente misógina, establece que las mujeres solo tienen un papel único y fundamental, el de convertirse en esposas virtuosísimas.

Júlio Dinis, muy ofendido con estas palabras manifestadas por el crítico, envía una carta a *O Jornal do Porto* un mes más tarde de la publicación de Ramalho Ortigão, con unas declaraciones defendiendo claramente cómo es una “verdadera mujer”.

Durante todo el artículo, Diana de Aveleda va contraponiendo todas las razones que da Ramalho Ortigão como claves para el buen comportamiento de una mujer con ejemplos propios del texto de este crítico.

Ante esta respuesta a través de un artículo por parte de Diana de Aveleda, Ramalho de Ortigão se vio en la necesidad de disculparse, a través de una nota, por haber sido mal comprendidas sus palabras y prometiendo que en breve le escribiría aportando nuevas pruebas de su razonamiento. No se ha podido confirmar si Júlio Dinis, bajo su seudónimo femenino, esperó pacientemente por esta respuesta, pero dicha réplica nunca llegó. Quizás, esa falta de argumentos fue debida a la gran difusión que tuvo el artículo de Diana de Aveleda, quizás por lo novedoso de que se defendiera la imagen de la mujer públicamente.

De Diana de Aveleda como persona física se nos dice que es una mujer ejemplar, con estudios, informada, culta, esposa, madre y educadora. Además de todo esto, tiene unas convicciones muy arraigadas y

critica a las mujeres de la sociedad por entregar a sus hijos para que los críen las niñeras. Siente una gran preocupación por la educación de la infancia, de las niñas y los niños, y considera que deben ser educadas y educados por sus familias sin rango ni distinción de clase social de ningún tipo. Por tanto, está claro que Gomes Coelho cuando dio vida a este nuevo seudónimo no quería solo dejar constancia de una opinión, sino desarrollar una nueva autora, independiente, desligada de cualquier compromiso que pudiera tener con él. Es decir, simplemente que fuese una persona diferente, con una personalidad y vida paralelas que se ajustasen a la realidad.

Con todo ello podemos observar que Júlio Dinis es un autor con una prolífica carrera y obra a sus espaldas, pero que pertenece al grupo de los escritores llamados “autores menores”, aquellos que, aun pudiendo tener una obra muy extensa y admirable, esta por distintos motivos no ha tenido el éxito que podría merecer.

Bibliografía

- Carvalho Buescu, H. (1997) *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Dinis, J. (1945) *Las pupilas del señor rector*. Madrid: Sociedad General de Publicaciones. Edición de Ignacio de L. Ribera y Rovira.
- Dinis, J. (2005) *Obras completas*, I-IV. Barcelona: RBA.
- Lepecki, M. L. (1979) *Romantismo e realismo na obra de Júlio Dinis*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.



Metáfora y memoria: la esencia del cuento. Del lenguaje a la enseñanza

Irene Romo Poderós
(Universidad de Santiago de Compostela)

irompod@gmail.com

Resumen: Desde sus orígenes, la metáfora ha sido una de las formas más profundas de expresión humana. Se trata de una muestra inmediata del modo en que funciona el cerebro humano, pues se halla intensamente unida al desarrollo cerebral de la especie y a la progresiva capacidad de abstracción que pudo conducir al nacimiento del lenguaje. Incluso se ha llegado a afirmar que, en sus inicios, las lenguas estaban compuestas fundamentalmente de metáforas.

Así mismo, el desarrollo del lenguaje humano como instrumento para comunicarse supone también su uso para la enseñanza, la transmisión de la historia de los pueblos o la creación de cuentos. De esta forma, lenguaje, literatura y enseñanza se unen frecuentemente en la tradición humana a través de la metáfora. Metáforas diversas contenidas en cuentos que servían, no sólo para emocionar, sino también para enseñar. Pero también metáforas usadas como reglas mnemotécnicas (*loci* de la Antigüedad) que perduran hasta la actualidad, a pesar de haberse perdido su referente original en el transcurso de los milenios. Así, la metáfora constituye uno de los guardianes en el tiempo de la memoria humana, además de una herramienta fundamental de la educación.

En el presente artículo se tratará de realizar una reflexión acerca de la metáfora y su vinculación con la literatura, la memoria y la enseñanza a lo largo del tiempo. Mostrando cómo constituye un recurso comunicador esencial del lenguaje que permite aprender sintiendo, lo cual se considera la forma más profunda y efectiva de aprender. Y así, recordar el viejo proverbio de origen indio; “Cuéntame un hecho y lo aprenderé. Cuéntame una verdad y la creeré. Cuéntame una historia y vivirá para siempre en mi corazón”.

Palabras clave: metáfora, memoria, enseñanza, literatura, comunicación

Resumo: Dende as súas orixes, a metáfora foi unha das formas máis profundas de expresión humana. Trátase dunha mostra inmediata da forma na que funciona o cerebro humano, pois atópase intensamente unida ao desenvolvemento cerebral da especie e a progresiva capacidade de abstracción que puido conducir ao nacemento da linguaxe. Incluso tense afirmado que, nos seus inicios, as linguas estaban compostas fundamentalmente de metáforas.

Así mesmo, o desenvolvemento da linguaxe humano como instrumento para comunicarse implica tamén o seu uso para o ensino, a transmisión da historia dos pobos ou a creación de contos. Desta forma, linguaxe, literatura e ensino vencéllanse frecuentemente na tradición humana a través da metáfora. Metáforas diversas contidas en contos que servían, non só para emocionar, senón tamén para ensinar. Pero tamén metáforas empregadas como regras mnemotécnicas (*loci* da Antigüidade) que perduran ata a actualidade, a

pesar de terse perdido o su referente orixinal no transcurso dos milenios. Así, a metáfora constitúe un dos gardiáns no tempo da memoria humana, ademais dunha ferramenta fundamental da educación.

No presente artigo tratarase de realizar unha reflexión acerca da metáfora e o seu vencello coa literatura, a memoria e o ensino ao longo do tempo. Mostrando como constitúe un recurso comunicador esencial da linguaxe que permite aprender sentindo, o cal se considera a forma máis profunda e efectiva de aprender. E deste xeito, recordar o vello proverbio indio; “Cóntame un feito e aprendereino. Cóntame unha verdade e creceina. Cóntame unha historia e vivirá para sempre no meu corazón “.

Palabras chave: metáfora, memoria, ensino, literatura, comunicación

Abstract: Since its origin, metaphor has been one of the most important forms of human expression. It quickly reveals the way our brains work. It shows how brain development and the capacity for abstraction can lead to the development of language. It has even been alleged that language, since its beginning, has been fundamentally composed of metaphors. In this way, the development of human language as an instrument of communication, also lends itself to teaching, the transmission of local history or the telling of tales. This is why language, literature and teaching are often united by metaphor in human tradition. Different metaphors found in stories serve not only to inspire, but also to teach. There are also metaphors used as mnemotechnical rules (*loci* in Ancient times) which, in spite of having lost their original meaning in the passage of time, still exist today. Metaphors act as guardians of time in human memory as well as an important educational tool.

In this article we will reflect on metaphor and its ties with literature, memory and teaching throughout the ages. We will show how metaphor constitutes an essential communication resource in language allowing one to learn by feeling, one of the most important and effective ways of learning. To quote an old Indian proverb; “Tell me a fact and I will learn. Tell me a truth and I will believe it. Tell me a story and it will live forever in my heart”.

Keywords: metaphor, memory, teaching, literature, communication

Introducción

A través de la metáfora, el ser humano expresa imágenes y asociaciones intensas realizadas desde la base de su funcionamiento cerebral. Así, la metáfora podría dar pistas sobre el misterio del nacimiento del lenguaje. Con la confluencia de progresivos acontecimientos evolutivos -desarrollo del cerebro, anatomía, etc.-, la capacidad creativa de los primeros homínidos fue estimulándose, hasta etapas más complejas. Un ejemplo de esta capacidad simbólica primigenia son los enterramientos acompañados de objetos o amuletos, o las primeras muestras de arte paleolítica. Entre otros factores, para las actividades diarias conjuntas, para la caza grupal, o debido a la ocupación de las manos con instrumentos, gracias al desarrollo del dedo pulgar, no sería posible la comunicación solo mediante gestos. Así, dando respuesta a una necesidad de comunicación cada vez más compleja, pudo nacer el lenguaje, mediante el empleo del aparato fonador. De esta forma, la capacidad de nombrar realidades, de compararlas, de abarcarlas y describirlas mediante la lengua, unida a la capacidad simbólica y creativa humana, se observa en la esencia del propio lenguaje: el uso metafórico de la lengua. Por esta razón, es posible afirmar que la metáfora constituye una muestra esencial de la condición humana, que pudo impulsar de forma especial su proceso evolutivo.

1. Metáfora y literatura

Unida al desarrollo biológico del cerebro humano y a sus patrones de funcionamiento, la metáfora es una de las muestras más claras de su humanidad. Se trata de una de las características fundamentales observables en el lenguaje que exponen mejor la capacidad humana de expresar lo que no se halla presente, de transmitir nociones abstractas de forma eficaz, o de crear. Estas posibilidades, reflejo de su funcionamiento bioquímico cerebral, como la asociación entre arte y realidad, palabra y rito, etc., mediante la realización, desde los orígenes del ser humano, de diversas actividades simbólicas -es decir, el acto de ir más allá de lo primero que se ve-, se ha denominado por las diversas culturas como “magia”. Por ello, la utilización de la metáfora implicaba para los antiguos ejercer el uso de aquello denominado “magia”. Para comprender mejor la profundidad de este recurso, por qué era considerado tan importante, llegándose a calificar como “mágico”, es importante reflexionar sobre su vinculación con la literatura. Además de recordar el hecho de que su estrecha vinculación con el funcionamiento cerebral, permite que active respuestas atractivas para el propio cerebro. Al cerebro humano le gusta la metáfora, como aprecia los ritmos en la música, el color en la pintura, o la palabra en la literatura.

La metáfora se establece al designar un ente real mediante otro -también real, o imaginario- que se relaciona con el primero debido a un vínculo profundo de esencia, semejanza externa, u otra clase de asociación. Por todo ello, se halla muy relacionada con la memoria y la enseñanza -como se analizará más adelante-, y está muy presente desde los orígenes del ser humano en sus ritos, manifestaciones culturales y, sobre todo, en el lenguaje. Constituye, así, uno de los recursos más efectivos para comunicar.

Su abundancia en el lenguaje actual es mucho mayor de lo que, a primera vista, se puede creer. Muchas expresiones vinculadas al cambio semántico en las lenguas humanas se basan en asociaciones metafóricas

Romo Poderós, Irene (2016) “Metáfora y memoria: la esencia del cuento. Del lenguaje a la enseñanza”. En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN: 978-84-608-6759-3

(por ejemplo, expresiones cotidianas como “el ojo de la cerradura”, las palabras tabú, o los mote asociados con personas, incluso el propio proceso de elegir un nombre para los recién nacidos). También ha sido prolijo su uso para la creación de historias o imágenes mnemotécnicas en el desarrollo homínido hasta el *Homo Sapiens Sapiens*. Así, en ocasiones, realidades o enseñanzas consideradas importantes, secretas o “mágicas”, se han denominado a través de metáforas. Por ello, para comprender muchas muestras culturales pasadas y actuales, para aprender de forma más completa y eficaz o, incluso, para la toma de decisiones vitales, es fundamental cultivar la capacidad de abstracción y de interpretación del lenguaje metafórico en las personas.

La metáfora constituye, por lo tanto, un medio de describir la realidad característico del ser humano en su conjunto, que refleja su biología más íntima de funcionamiento, así como su relación con el todo universal al que pertenece. Se trata de un mecanismo humano común a todas las culturas, muestra de lo que las une, a través de lo que las hace especiales al representar su mundo interior y exterior. Así, dominándolo, -como algunos investigadores trataron de hacer, tomando contacto con culturas no industrializadas- podrían producirse avances en la investigación de las diversas ramas del conocimiento.

Con la intención de conocer y comprender en profundidad la metáfora, en concreto, a través de la cultura occidental (lo cual conduce inevitablemente a sus vínculos con las demás culturas), Ernest Robert Curtius elabora entre 1946 y 1947 el libro *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Ello supone ahondar en textos que expresan una cosmovisión común. Como muestra este autor, la metáfora se halla presente constantemente en el lenguaje oral o escrito de los individuos, en la sociedad y la cultura. En cuanto al estado de la cuestión, también es importante señalar el trabajo de estudiosos como Lausberg (1967). Como muestra este autor, la metáfora se incluye como un recurso de la técnica Retórica. Estos procedimientos, sistematizados y anotados durante la época clásica, proceden, sin embargo, de la Prehistoria humana. Se trata de técnicas desarrolladas en conjunto para recordar memoria histórica, enseñanzas, o crear relatos.

Según los clásicos, las técnicas retóricas se refieren a tres aspectos fundamentales; el del arte -técnica-, el del artífice -creador- y el de la obra de arte en sí misma. La metáfora se incluye como una parte del “de arte” que, a su vez, se divide en la partes *artis* y la *exercitatio* -que incluye la escritura, lectura y recitado-. Incluidas en la partes *artis* se hallan la *elocutio*, memoria y *pronuntiatio*. Así mismo, dentro de la *elocutio* encontramos la *genera* y la *virtutes et vitia*, de las cuales la primera incluye el *Ornatus* que engloba dentro de los tropos del *in verbis singulis* a la Metaphora, según Lausberg (1967).

Como se puede observar en el detallismo que caracteriza los tratados clásicos, estas técnicas para crear discursos e historias tenían una gran importancia, y eran profundamente estudiadas, ahondando en las relaciones entre creación lingüística y literaria, memoria y enseñanza. Según Lausberg (1967, p.61), la metáfora se considera como la forma breve de la comparación, la más intensa, pues su brevedad alude a lo esencial, prescindiendo de lo superfluo, y añade un traslado de significado de la realidad existente a la metafórica que deleita y comunica. Su brevedad e intensidad permiten ver la esencia de la realidad expresada, que se recordará y percibirá más profundamente a través de la metáfora. Por otra parte, entre la designación metafórica y lo así designado tiene que existir un parecido; según esto, los antiguos distinguían muchos tipos interesantes de relaciones semánticas. Como este parecido o *similitudo* no conoce fronteras, la metáfora tiene infinitas posibilidades (Lausberg, 1967, pp. 61-70). Así mismo, la metáfora ha de ser breve, conceptista, condensada, pero intensa, lo cual la hace oscura, pero también inmediata, pues, al percibirla, se comprende la esencia de lo representado con plenitud y eficacia.

Antiguamente, la relación entre lo designado y la metáfora se denominaba “mágica”, por ejemplo: “es un león en la lucha” (Lausberg, 1967, p.62). Esto, en el lenguaje mágico primitivo, -tal vez compuesto todo él de metáforas, característica común de las lenguas arcaicas- significaba “el combatiente fue un verdadero

león, adoptó la naturaleza de un león”, lo cual también se vincula a la estructura profunda sintáctica u otros procedimientos como la elipsis, o el concepto de gramática universal de Chomsky.

“La metáfora es una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético” (Lausberg, 1967, p.62). Sin embargo, este “juego” –propiedad del lenguaje antes dotada no sólo de sentimiento, sino también de conocimiento– conserva todavía resonancias mágicas y evocadoras que el poeta puede actualizar¹. Todo ello, unido a su definición y uso desde tiempos inmemoriales, muestra que la vinculación entre las culturas del mundo es rastreable a través de sus metáforas comunes, como trataron de hacer muchos pensadores en el siglo XIX, reflexionando sobre la esencia común humana, o mediante el análisis de los sueños. Lo cual implica que también mucho conocimiento de las diversas culturas humanas es coincidente desde tiempos muy antiguos, y que, incluso sin haber practicado en abundancia el uso de la metáfora, o sin haber entrenado su conocimiento específico, todo ser humano las utiliza.

Así, es posible concluir la apasionante complejidad de la literatura y la lengua oral, unida a su intensa capacidad comunicativa, cuyos orígenes enlazan las distintas culturas humanas desde los límites difusos del tiempo. Toda esta tradición transmitida mediante la palabra, la costumbre del aparentemente sencillo recitado y sus implicaciones sociales para la comunidad fueron desapareciendo a medida que una nueva forma de medir la vida y el mundo fue instaurándose en Europa, vinculada al progreso y a la transmisión de valores más utilitarios, condicionados en mayor medida por intereses políticos y económicos. También el teatro, uno de los eventos más masivos de intercambio de cultura, historias y metáforas, vinculadas al desarrollo del ser humano como persona y como miembro de la especie (enseñanza), fue recortándose en las sociedades², a la par que la transmisión de metáforas.

Según Cirlot, la metáfora constituye una característica del pensamiento mítico, y tuvo una especial función (vinculada a la memoria y la enseñanza, como se explicará más adelante) en el período de elaboración y fijación de las ideas abstractas³. Finalmente, resulta interesante mencionar una de las metáforas más

1 También los genera del sustantivo y la catacresis o metáfora necesaria son reliquias primitivas en el lenguaje cotidiano, véase Lausberg (1967, pp. 62-63). Todo esto se vincula también a los cuatro sentidos de interpretación de los textos, y en especial de los “sagrados”, pues el mensaje divino, la clave para conocer el mundo, está escrita en ellos (en la Biblia según los cristianos, y en el Universo según los antiguos) como el conocimiento mediante las técnicas de la memoria lo está en las constelaciones. De esta forma, mediante la interpretación de sus metáforas en sus diversas escalas, podría desentrañarse su significado.

2 Obsérvese la destrucción sistemática de teatros o lugares de reunión culturales cuando se trata de imponer un gobierno. Por ejemplo, también durante la dictadura franquista española se destruyeron incontables teatros, cafés y corrales de comedias, persiguiéndose a los escritores o simpatizantes que los frecuentaban, o al público que asistía a sus representaciones. Véase sobre este asunto López (2014).

3 Período de las culturas en el que se produjo la creación de *loci* que, según este autor, abarca desde los últimos tiempos de la Prehistoria hasta la imposición del Cristianismo en Europa. Es decir, la creación de deidades e imágenes alegóricas a partir de imágenes y metáforas, supone que estas representaciones puedan ser explicadas mediante el desciframiento del significado de sus metáforas, personificaciones y alegorías. Lo cual se vincula con el “inconsciente colectivo” jungiano, que lo califica como un sustrato o archivo psíquico universal que contiene imágenes simbólicas ancestrales comunes a todas las culturas, manifestadas a través de los diversos *loci*, deidades, etc. Lo cual también se relaciona con el significado de las ruedas del zodiaco o enseñanzas moralizantes de las diversas culturas; el hecho de que todo se halla conectado y es posible influir en ello constantemente, que cada ser humano es “dios”, pues posee en su interior todas estas imágenes del conocimiento, por ello debe crear y transmitir las, conscientemente evolucionando como especie.

comunes de la humanidad (como la fascinación por los espejos, la búsqueda de formas en las estrellas⁴, ritos de máscaras o uso de alucinógenos); el ser humano como actor en el teatro del mundo y como un juguete de los dioses. Con relación a ello, para terminar de comprender en profundidad la relación entre literatura y metáfora, es posible afirmar que, si el mundo se considera como símbolo, lugar donde aprender conocimiento, la metáfora expresa el poso común de la humanidad. A través de esta reflexión basada en los autores analizados, se observa que la metáfora conecta las partes profundas del mundo, pues conforma un lenguaje humano universal (perenne más allá de su censura o simplificación con el paso de la historia y la sucesión de poder, que mantiene su influencia gracias a esto).

De este modo, el saber antiguo –metáforas, memoria, alquimia, astrología...- estaba orientado al alimento de la parte más profunda del ser humano, a su desarrollo como persona. Muchos de estos saberes se codificaron, para recordarse, según la técnica de la memoria antigua, a través de imágenes, símbolos y metáforas contenidas en historias. Así, cuando un ser humano crea, utiliza inconscientemente, casi como parte de una “memoria genética”, metáforas ancestrales. Más allá del paso del tiempo, de la época, o del lugar, la metáfora constituye, de esta forma, un vínculo capaz de entrelazar y mostrar la esencia fundamental de lo humano.

2. Metáfora y memoria

El arte practicada por magos, sacerdotes, *story tellers*, educadores, bardos, etc., probablemente más importante en la Antigüedad fue el llamado Arte de la Memoria (Yates, 1974), el cual muestra la honda relación existente entre metáfora y memoria, a través de la imagen. Antiguamente, todavía formaban parte del sistema de enseñanza profundas técnicas de memorización⁵. Los antiguos poseían unos procedimientos especiales -que, como se ha explicado en el apartado anterior, en algunas épocas fueron considerados como “mágicos”⁶- que les permitían recordar “de memoria” libros enteros, historias, discursos... sin necesidad de pergamino o escritura. La estudiosa Frances A. Yates en el inicio de su libro *El Arte de la Memoria* (véase Cicero, 1964), en su investigación sobre esta técnica perdida, escribe: “Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también un arte de la memoria que, al igual que las otras artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria lugares e imágenes” (Yates, 1966, p. 9).

Esta técnica consistía, según esta autora, en asociar lugares (*loci*) a imágenes significativas sobre lo que se quería recordar, de forma que, evocando su ordenación en el *loci* mental, fuera posible recordar lo deseado.

4 Tal vez, este tipo de acciones sean frecuentes en el ser humano desde que nace, y en las diversas culturas, debido a que pudieron ser las primeras actividades compartidas por los primeros grupos humanos. Acciones que han podido ir evolucionando, incluso, desde la formación de la especie. Este tipo de reflexiones con perspectiva de cadena de vida y evolución son fundamentales para comprender en profundidad al propio ser humano y sus creaciones, así como para comprender el desarrollo de la historia de la humanidad -alzamiento de Europa y las relaciones entre sus imperios desde la Edad Media, posterior alzamiento de EE.UU. tras la Segunda Guerra Mundial, etc.-.

5 Véase Rubia (2000, pp. 137-159) sobre los tipos de memoria humana y su base bioquímica. Las descripciones actuales de la memoria compartimentada coinciden de forma precisa con las descripciones que en el *Ad Herenium* se hacen de los tipos de memoria, véase Yates (1974, p.18).

6 Es importante reparar, como ya se ha señalado, en el significado de “mágico” como “profundo” o guía del buen camino de vida.

Hacia el final de su libro ya mencionado, Yates escribe: “Esta locura contenía un muy complejo método, pero ¿cuál era su objeto? Llegar a un conocimiento universal combinando las imágenes significativas de la realidad” (Yates, 1974, p.448)... Recordar. Esta palabra proviene del latín *re* y *cor*, *cordis*, que significa “corazón”; así, para los antiguos “recordar” significaba literalmente “volver a pasar por el corazón”; para ellos, el lugar donde se asentaba la memoria no era el cerebro, sino el corazón⁷.

De este modo, es posible afirmar que el Arte de la Memoria pudo derivar del lenguaje oral de los primeros individuos humanos, si bien fue evolucionando y haciéndose más compleja, paralelamente a los tratados de gramática. Así, perviven incontables imágenes venidas de la Antigüedad que, en ocasiones, más allá del arte por el arte, fueron creadas como metáfora o *loci* para recordar algo. Recordar discursos, hechos, listados, pensamientos o vida de forma perenne. Este saber, técnica “mágica” imprescindible se censuró, se tergiversó, hasta perderse como tal a finales de la Antigüedad y la Edad Media⁸. Durante el Medievo se reinterpreta su uso, divinizándose y adscribiéndose a fines de adoctrinamiento religioso cristiano, hasta que finalmente, durante el siglo XVII, quedan pocas figuras en Europa conocedoras, en profundidad, del Arte de la Memoria, que se convierte en una tradición hermética y mística, para reforzar la conversión al cristianismo. En el teatro de esta época perduró su uso, vinculado al simbolismo de lugares y tipos teatrales, orientado, como lo estaba en la Antigüedad, a la catarsis. Por otra parte, además de juglares, cuentacuentos o recitadores ambulantes, en España se documenta, durante el Siglo de Oro, la figura de los llamados “memorillas”; personas que vivían de asistir a las representaciones teatrales y aprendérselas de memoria, para luego recitarlas.

Así mismo, la vinculación entre magia y memoria -como técnicas que necesitaban de abundante práctica-, teatro y memoria, cultivo del Arte de la Memoria y adquisición de sabiduría “divina”, se reflejaron en diversas obras alegóricas -artísticas, literarias, teatrales, etc.- desde finales de la Edad Media hasta la Ilustración⁹. A partir de este momento, se produjo su mayor censura, por considerarse sus símbolos y técnicas “supersticiones, astrología, brujería o invenciones falsas”, llegándose a desaconsejar y prohibir la entrada del pueblo al teatro, en España por parte de algunos ilustrados como Jovellanos:

Esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; estén enhorabuena abiertas a todo el mundo; pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa.

Jovellanos, 2003, p.42

7 Obsérvense algunas expresiones lingüísticas metafóricas como “knowing by heart”, “decir de corazón”, o la vinculación entre “agua” y “conocimiento” en expresiones como “ir a la fuente del conocimiento”, etc. Todas ellas son vestigio de asociaciones realizadas entre enseñanza y memoria mediante la metáfora y la imagen, recurso fundamental, ya que el ser humano es enormemente visual. No obstante, antiguamente, su sentido más desarrollado pudo haber sido el oído -como muestran los tótems/talismanes/sellos/*loci* de animales en muchas culturas asociados a personas o personalidades zodiacales, etc.-. Lo cual hace reflexionar a algunos autores sobre la asociación de melodías a imágenes realizada en los capiteles de muchos claustros medievales, aunque venida de la Antigüedad, de forma que al ver dichas imágenes -zoomórficas, etc.- la persona “oía mentalmente” una melodía a medida que recorría el claustro. Véase sobre este asunto Schneider (1998).

8 Véase Menéndez (1969) sobre la condena, por parte de la Inquisición, de un famoso juglar por tener memoria de “diablo”; así como Yates (1974), que aporta numerosos ejemplos sobre personajes documentados capaces de memorizar libros enteros.

9 Véase sobre este asunto y la condena de figuras como la de Giordano Bruno por defender dicho arte más que por sus postulaciones científicas, Yates (1974) y Egido (1986).

A pesar de ello, afirma De la Flor (2016), que lo que quedaba del Arte de la Memoria fue un elemento importante en el método cartesiano y, como lo había sido para la construcción del conocimiento universal durante la Antigüedad, para las aspiraciones enciclopedistas¹⁰.

Por otra parte, para comprender mejor la importancia de la vinculación entre metáfora y memoria, es necesario tener en cuenta el trabajo de investigadores como Panofsky o Saxl (1993), que han trazado en sus obras perspectivas globales sobre el desarrollo de la metáfora y su vinculación con la memoria. En sus trabajos proponen una visión continuada del pasado de la humanidad para comprender mejor sus aportaciones y sabiduría. Por otra parte, también Seznec (1987) revela en su obra la contradicción vivida por los censores y los nuevos intelectuales, que afirman en numerosas ocasiones que todo lo que entonces se marcó de misticismo y brujería supersticiosa, perdurando así hasta la actualidad, era mucho más científico que ficticio. De esta forma, comprender la importancia de las metáforas y *loci* de la memoria, implica descubrir que muchas de las teorías antiguas (como la consideración de la tierra como centro del universo), que eran metáforas o estaban referidas a un ámbito distinto de la física, consideradas como hipótesis, sin embargo, fueron transmitidas como verdades absolutas. Así, el camino de las metáforas a lo largo de los siglos, lo que se ha transmitido del pasado, lo que ha llegado más allá de tiempo y censura, aunque difícil de dilucidar, es fundamental para comprender el desarrollo de la cultura humana hasta la actualidad.

En conclusión, es posible afirmar que es muy importante adoptar una visión crítica sobre los tópicos históricos y los “grandes descubrimientos sucedidos como de la nada”, pues insta a recordar que muchos ya se habían demostrado durante el pasado antiguo. Este, a su vez, no ha llegado nunca a desaparecer del todo, aunque haya que buscarlo entre el polvo del tiempo y la censura. Así, lo sucedido antes de que se consolidara el inicio de la sociedad moderna, con todo lo que ello implica, es importante tenerlo en cuenta, sin reducirlo a tópicos banalizados, ya que el camino de los hombres antiguos, y prehistóricos, es el inicio del nuestro.

3. Metáfora y enseñanza

Teniendo en cuenta todo lo analizado anteriormente, es posible observar la gran importancia de conocer en profundidad las implicaciones que tuvo la metáfora en la enseñanza, como transmisora de memoria, simbología y conocimiento común a través de la literatura oral o escrita. Así, es fundamental, para mejorar la educación actual, transmitir estas enseñanzas, de forma que los jóvenes y las sociedades de las que son el futuro puedan comprender la base del lenguaje y la comunicación humana.

Por otra parte, como se ha ido mostrando en el presente trabajo, desde los orígenes de la humanidad, las diversas manifestaciones de la metáfora han facilitado la educación, no sólo como clave para recordar

¹⁰ Véase en De la Flor (2016) <http://bit.ly/rWTG8un> sobre las reflexiones acerca de figuras como P. Rossi que han visto “la utopía de una lengua universal que pretendía crearse a partir de la idea de una comunidad de imágenes mentales en la humanidad”. Dicha lengua “no necesitaría de un maestro, y sería de fácil uso”. Estas opiniones se basan en el hecho de que, según este autor, “el alfabeto y el orden numérico empezaron a utilizarse como todo un sistema clasificatorio que alojaban en sí todas las posibilidades. Las letras del alfabeto podían integrar imágenes de las cosas” que empezasen por esa letra, “el segundo alfabeto sería las formas que simbolizan, el tercero, los nombres de persona, el cuarto, los empleos y dignidades, las partes del cuerpo el quinto, y el sexto, los gestos que sirven para designar en un sistema comunicativo; las mismas letras. En resumen, la memoria es una técnica del ordenamiento enciclopédico de las nociones. Su disposición estructural es la de un libro”, (cuya cara es el universo y cuya contraportada es el microcosmos humano) y, por extensión, “la de una librería. Así, desde la óptica aristotélica la memoria es un segundo lenguaje”.

conocimiento, sino también como herramienta para su explicación. Un ejemplo de ello puede ser el uso de la metáfora de forma didáctica, mediante la asociación de conceptos a imágenes entrelazadas, que permiten recordarlos y entenderlos mejor, conformando creativamente explicaciones sencillas para sintaxis, matemáticas...

Comprender, de este modo, una parte fundamental de lo que hace a la humanidad como tal, un método de mantener la conciencia conectada al mundo circundante y al propio interior, empleando conscientemente un mecanismo esencial de funcionamiento interno e impulsando, mediante su enseñanza, la creación de conexiones entre todos los ámbitos del conocimiento. Así, la comprensión de las metáforas de la literatura universal permite creer que es posible construir un mundo mejor. Además, todo ello muestra que, más allá de la institucionalización de la educación, el querer saber y conocer es inherente al ser humano. Por otra parte, impulsa a advertir que el ser humano tiene la capacidad inherente de aprender, así como que es importante transmitir el entendimiento del saber como conjunto, no como “ciencias” o “humanidades” separadamente. De esta forma, se ayuda a realizar conexiones, las cuales son vertientes esenciales del profesor a las que apunta la teoría de la educación. ...Mediante la comprensión del poder de la metáfora para comunicar y perdurar, es posible mostrar que las personas tienen la capacidad, siempre, para “educarse”.

Por otra parte, es fundamental también tener en cuenta que cómo se enseñe cualquier conocimiento, disciplina o idea en una cultura, será cómo esa cultura lo entienda, lo viva y lo sienta. La fundamental vinculación entre lengua, realidad y enseñanza genera cultura. Así, la lengua y la cultura condicionan la enseñanza, pero también la educación puede cambiar la cultura. Concretamente, la capacidad de la lengua para transmitir sentimiento es, desde los orígenes de las culturas humanas, el fundamento de una buena enseñanza. Un vestigio de ello pueden ser las fábulas, máximas y consejos, así como rimas que antiguamente se utilizaban como parte fundamental del proceso de enseñanza.

Se ha llegado a afirmar que, más allá de “haciendo”, el ser humano aprende, de forma duradera y plena, “sintiendo”. Afirma un viejo proverbio de origen indio; “Cuéntame un hecho y lo aprenderé. Cuéntame una verdad y la creeré. Cuéntame una historia y vivirá para siempre en mi corazón”. El gusto característico del ser humano por el simbolismo, las historias y cuentos muestra también el poder que tiene la metáfora, la lengua, para generar aprendizaje en las personas¹¹, además de como transmisora de una memoria histórica y conocimiento global ancestral. Por ello es tan importante comprender su funcionamiento en profundidad. Así, el conocimiento de la literatura oral, la lengua y su capacidad simbólica, son también herramientas fundamentales para el profesor¹², pues aportan recursos para la enseñanza, unión entre culturas, conexión con el pasado y hacen consciente del modo en que siente una cultura -qué se transmite de generación en generación, cómo se transmite, y cómo sería posible mejorar.

¹¹ Muchos pensadores, como Mahatma Gandhi, han hablado de la mayor capacidad para conectar con las personas hablándoles en su propia lengua, así como del hecho de que las lenguas transmiten y conforman una visión del mundo particular, en íntima relación con la cultura que la habla.

¹² Resulta interesante comentar que también la Institución Libre de Enseñanza en España consideraba fundamental el conocimiento de la lengua y la literatura para hacer escuela (Molero, 2000).

4. Magos como transmisores de metáfora

Una de las figuras que mejor ha transmitido conscientemente el valor de la metáfora, a través de la literatura y la memoria, para la enseñanza, ha sido la de los denominados “magos”. Podría considerarse a librepensadores como equivalencia actual de la perdida figura del mago. Gente no adscrita a una religión concreta, practicante de ritos vinculados al cultivo de técnicas “mágicas”, a la estimulación cerebral mediante drogas o experiencias extáticas, con voluntad de cuestionamiento de información, druidas, chamanes, “artistas”, etc.¹³

Al mismo tiempo que se comenzó a perder en Europa la verdadera importancia de las metáforas y símbolos de la memoria, comenzó la degradación de la imagen de quienes fueran gentes libres no seguidoras de la religión ni afiliados a los grupos poderosos, denominándoseles “magos” y “brujas” y sancionándolos con censura, persecución o condenándolos a muerte. No sólo se incluían en este grupo antiguos sacerdotes o miembros de otras religiones; también gente común (agricultores, juglares, memorillas¹⁴, etc. ejercitantes de profesiones humildes) fue considerada “demoníaca” y perseguida por mantener o conocer saberes y técnicas antiguas de memoria, uso de la astrología para cultivo u orientación en travesías, etc.

Así, como afirma (Cardini, 2000, p.57), “la auténtica realidad de los magos desapareció pronto del conocimiento y todavía antes de la conciencia del Occidente medieval”¹⁵.

En cuanto a las diversas clases de ascetas, de magos y de extáticos que vivían al margen de la sociedad aria, pero que en su gran mayoría terminaron por integrarse en el hinduismo, estamos muy deficientemente informados. Así, el Vaikhanasasmartasutra ofrece una larga lista de ascetas y ermitaños; unos se distinguen por su cabellera y vestiduras rotas o hechas de corteza de árbol [...]. Para resumir, desde los más remotos tiempos están atestiguadas formas de ascetismo, de experiencias extáticas y de técnicas mágico-religiosas. Se pueden reconocer las penitencias de tipo ‘clásico’ y ciertos rasgos chamanizantes junto a otras experiencias estáticas propias de muchas otras culturas [...].

Eliade, 1976, p.253

De esta forma, la verdadera realidad de los magos históricos y su vinculación con la educación se ha confundido en tal medida con el paso de milenios de censura que culminaron en el cristianismo, que su naturaleza originaria se ha perdido:

Han sido considerados, por ejemplo, una tribu aborígen de hechiceros y nigromantes, responsable de la degradación del zoroastrismo o, por el contrario, como los verdaderos discípulos de Zaratrusta y sus misioneros en el Irán occidental. [...] En todo caso, los magos [...] escitas no tenían ni templos, ni estatuas,

¹³ Todo lo que se censura históricamente en la cultura, la historia y la sociedad humana común cuando se trata de imponer un gobierno. Se documentan técnicas y saberes antiguos atribuidos al conjunto de la humanidad y progresivamente sólo recordados por los librepensadores llamados magos (entre los que se incluyen miembros de grupos como los judíos, etc.), como el conocimiento del sonido del universo en clave matemática, el simbolismo de los números, el *prodesse et delectare*, la medicina basada en terapias naturales, el uso de plantas medicinales (más frecuentes en sociedades no industrializadas), las terapias psicológicas de curación con la palabra, etc. También sobre la interpretación e importancia de los sueños.

¹⁴ Denominación despectiva en sí misma.

¹⁵ Véase Cardini (2000, p.61) sobre la constante ruptura de los cánones morales que el cristianismo proponía por parte de sus propios dirigentes.

ni altares. [...] arrojaban granos de cáñamo sobre piedras calientes; Herodoto [...] añade que el humo les hacía sentirse tan felices que aullaban de placer¹⁶.

Eliade, 1976, pp.338-339

Como se narra en la *Biblia*, los Reyes Magos se arrodillan ante el Niño y le ofrecen sus dones, lo cual constituye una metáfora transmitida prolijamente para comunicar el mensaje de que toda la tradición antigua de religiones, creencias y conocimiento que encontraban su sentido en el disfrute y reflexión sobre la vida, se sometía al control del cristianismo. Lo cual constituye un ejemplo del poder del uso y la generalización de metáforas en las sociedades.

Se documenta información muy importante acerca de la figura del mago, que luego se persiguió hasta su casi completa desaparición, como en cierto modo pronostica el simbolismo de las primeras Epifanías en Europa y formas de gobierno primigenias:

La famosa y siniestra “caza de brujas” emprendida [...] tanto por la Inquisición como por las Iglesias reformadas, perseguía [...]. Las investigaciones recientes han puesto de relieve el absurdo de las principales acusaciones [...] el argumento mítico-ritual de la brujería era una invención de teólogos e inquisidores [...] perseguía la aniquilación de las últimas supervivencias del ‘paganismo’.

Eliade, 1983, pp.238-239

Así, la figura del mago, como el contador de cuentos, para emocionar, curar con la palabra o hacer creer a las personas en sí mismos, conocía la metáfora y su poder para mover memoria y sociedades a través del arte y, en especial, la literatura oral.

Conclusión

Se ha ido mostrando a lo largo del presente trabajo, además del uso de la metáfora como herramienta didáctica, cómo también constituye un recurso comunicador esencial del lenguaje que permite, por su fuerza significativa y vínculo con el funcionamiento cerebral, aprender sintiendo. Lo cual se considera la forma más profunda y efectiva de aprender.

En conclusión, es posible afirmar que sería interesante observar las relaciones entre metáfora, memoria, oralidad, enseñanza y la importancia de recuperar valores vinculados a la figura antigua del mago que no caducan. Esto, unido a las reflexiones del presente trabajo, expone por qué metáfora -vinculada estrechamente a la capacidad de emocionar- y memoria son la esencia, como afirmaban los antiguos, de un buen cuento. A su vez, por esta razón, el cuento es básico en el desarrollo personal, ya que se vincula a la esencia de la humanidad y de la comunicación -base de la vida-. Transmitiendo conocimientos para la vida, se provoca catarsis en su receptor, acompañada por la narración de procesos o estados psicológicos humanos en forma de metáfora.

Esto permite comprender por qué el ser humano aprende enseñanzas profundas mediante historias y metáforas, lo cual muestra que sería muy útil para la educación -como muchas abuelas, o maestros hacen-

¹⁶ Según este autor, los griegos considerarían a Hermes como “jefe de todos los magos” (Eliade, 1976, p.293).

establecer una base metodológica educativa basada en la naturalidad del cuento y su estructura (del mismo modo que se aprende naturalmente la lengua y valores familiares y culturales mediante la oralidad).

De esta forma, los maestros podrían unir conocimiento, e impulsar a sus alumnos a descubrir “el final” por sí mismos, sin olvidar la importancia del camino recorrido en la construcción de conocimiento y el hacerse personas. Así, la estructura de una clase podría captar la atención del receptor, teniendo en cuenta el alcance cultural, profundo y pedagógico de la metáfora, y su conexión con la base interna del ser humano. Aprovechar, de esta forma, el poder de la palabra y la literatura para emocionar, unido a las reflexiones y preguntas fundamentales para la enseñanza que aporta la metáfora... Y llegar al locus universal que construían los antiguos.

Por otra parte, este tipo de sabiduría ayudaría a crear conexiones mentales en los alumnos que les darían armas para una forma profunda y crítica de pensamiento. Todo ello, como las investigaciones humanísticas, permitiría profundizar en el pasado humano, la unión entre culturas y el conocimiento global (“mágico”, orígenes del lenguaje, etc.), generando en la sociedad actual magos que cuestionen, cultivadores de constancia, que confíen en la importancia de lo aparentemente sencillo, librepensadores por el aumento de la conciencia social e histórica para avanzar como cultura y hacer, así, realidad los versos de la vieja leyenda popular “voy a contaros un cuento, que otra vez eran los magos...”. Y volver a recordar la esencia de esa chispa “mágica” de la humanidad que le da conciencia de ser.

Bibliografía

- Alinei, M. "The Paleolithic Continuity Paradigm, for de Origins of Indo-European Languages" [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1TfImVV> [Consulta: 20.05.2015].
- Alonso, M. (1969) *Historia de la Literatura Mundial*. Madrid: Edaf.
- Bajtín, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Cardini, F. (2000) *Los Reyes Magos. Historia y leyenda*. Barcelona: Península HCS.
- Cicero. (1964) *Ad. C. Herennium*. London: Harvard University Press.
- Cirlot, (1978) *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- Colom, A. y Cubero, L. (2001) "La educación y el conocimiento educativo [y] Características de la acción educativa". En A. Colom y L. Cubero. *Teoría de la educación*. (pp. 15-43; 121-136). Madrid: Síntesis.
- Curtius, E. (1976) *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid: F.C.E.
- Egido, A. (1986) "El Arte de la Memoria y el Criticón en Gracián y su época". En *Actas de la I reunión de filólogos aragoneses*. (pp. 25-66). Zaragoza: CSIC.
- Eliade, M. (1976) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas, I, De la Prehistoria a los Misterios de Eleusis*. Madrid: Ediciones Cristianidad.
- Eliade, M. (1983) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas, III/1, De Mahoma al comienzo de la Modernidad*. Madrid: Ediciones Cristianidad.
- Flor, de la, F. "Teatro de la memoria" [En línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1WTG8un> (Consulta: 17.01.2016).
- Garrat, G. T. (1945) *El legado de la India*. Madrid: Ed. Pegaso Oxford.
- Grimal, P. (2007) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Jovellanos, G. de (2003) *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Biblioteca Virtual Universal.
- Lausberg, H. (1967) *Manual de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos.
- López, P. (2014) *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España, desde el Romanticismo hasta la Genreación de 1914*. España: Ediciones del Azar.
- Lord, A. (1991) *Epic singers and oral tradition*. London: Cornell University Press.
- Lord, A. (2000) *The singer of tales*. USA: Harvard University Press.
- Martínez, R. (1981) *Poesía anónima africana*. Guadalajara: Miguel Castellote.
- Menéndez, R. (1969) *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Austral.
- Menéndez, R. (2006) *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Austral.
- Molero, A. (2000) *La institución Libre de Enseñanza. Un proyecto de reforma pedagógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Panofsky y Saxl. (1933) "Classical Mythology in Medieval Art". *Metropolitan Museum Studies*, 4. (2), pp. 228-280.
- Raukura, T. (2008) *Formulaic discourse patterning in Moteatea*. University of Waikato.
- Rubia, F. (2000) *El cerebro nos engaña*. Madrid: Temas de hoy.
- Schneider, M. (1998) *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Seznec, J. (1987) *Los dioses de la antigüedad de la Edad Media al Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- Yates, F. (1974) *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.



Cuando amaban las tierras comuneras: las mujeres y el patriarcado

Jorge García Izquierdo
(Universidad Complutense de Madrid)

jorgegarciaizquierdo@gmail.com

Resumen: El siguiente artículo plantea una lectura de género de la novela *Cuando amaban las tierras comuneras*, de Pedro Mir, a partir del planteamiento de tomar esta novela como una ‘Novela de la patria’, que intenta resaltar las principales problemáticas del país y que, por tanto, también se hace necesario un análisis feminista de esta obra. En el texto el patriarcado aparece en distintos tipos de espacios y se dibujan distintos tipos de violencias hacia las mujeres que, en este caso, las sufre en su mayor parte Romanita: cosificación de las mujeres, la división sexual del trabajo o el exilio patriarcal que el personaje de Romanita sufre en la novela, pues se muestra que son las mujeres las que sufren unos exilios más duros. También el reparto de cuidados en el ámbito doméstico es claramente patriarcal en la trama, así como la unión de lo institucional con lo patriarcal representada por el personaje del inspector de sanidad, que realiza un claro acoso callejero al personaje de Romanita en la capital, en un espacio público. No obstante, la crónica histórica que supone la única obra novelística de Pedro Mir nos indica a los lectores que las situaciones de las mujeres en la República Dominicana fueron mejorando, como son los casos de las mujeres que sucedieron cronológicamente a Romanita, Suzy y Urbana, quien rompe con la división sexual del trabajo con un puesto de maestra de colegio.

Palabras clave: patriarcado, Pedro Mir, Romanita

Resumo: O seguinte artigo expón unha lectura de xénero da novela *Cando amaban as terras comuneiras*, de Pedro Mir, a partir da formulación de tomar esta novela como unha ‘Novela de patria’, que tenta resaltar as principais problemáticas do país e que, por tanto, tamén se fai necesario unha análise feminista desta obra. No texto o patriarcado aparece en distintos tipos de espazos e débúxanse distintos tipos de violencias cara ás mulleres que, neste caso, sófreas no seu maior parte Romanita: cosificación das mulleres, a división sexual do traballo ou o exilio patriarcal que o personaxe de Romanita sofre na novela, pois se mostra que son as mulleres as que sofren uns exilios máis duros. Tamén a repartición de coidados no ámbito doméstico é claramente patriarcal na trama, así como a unión do institucional co patriarcal representada polo personaxe do inspector de sanidade, que realiza un claro acoso rueiro ao personaxe de Romanita na capital, nun espazo público. Con todo, a crónica histórica que supón a única obra novelística de Pedro Mir indícanos aos lectores que as situacións das mulleres na República Dominicana foron mellorando, como son os casos das mulleres que sucederon cronoloxicamente a Romanita, Suzy e Urbana, quen rompe coa división sexual do traballo cun posto de mestra de colexio.

Palabras chave: patriarcado, Pedro Mir, Romanita

Abstract: The following article proposes a gener interpretation on the novel *Cuando amaban las tierras comuneras*, by Pedro Mir, regarding the status of this novel as 'Novela de la patria', trying to point out the main problems in the country. It shows the need for a feminist analysis of the work. In the text the patriarchy appears in different types of spaces and different types of violence are outlined to women that, in this case, Romanita suffered mostly: reification of the women, the sexual division of work or the patriarchy exile that the character of Romanita suffered at the novel, because women suffer the hardest exile. Also the distribution of cares at the domestic circle is clearly patriarchy at the plot, as well as the union of the institutional with patriarchy represented by the character of the public health inspector, who carries an evident street harassment to the character of Romanita at the capital, in a public space. However, the historic chronicle that is the only novel of Pedro Mir shows to us, the readers, that the situation of the women in the Dominican Republic improved after years, like the cases of the next women to Romanita, Suzy and Urbana, who broke with the sexual division of work with a work like teacher of school.

Keywords: patriarchy, Pedro Mir, Romanita

Introducción

Pedro Mir (1913-2000) ha sido uno de los escritores más importantes de la historia literaria de la República Dominicana. Ensayista, historiador pero sobre todo poeta, fue declarado en 1984 'Poeta Nacional de la República Dominicana' por el Congreso Nacional de dicho país. Su obra más conocida es *Hay un país en el mundo*, un largo poema lleno de denuncia social sobre su país. El interés por su obra no sólo está en los críticos y estudiosos de su poesía, sino que también goza de buena consideración como voz del pueblo por parte de las gentes de las clases populares dominicanas, pues muchos, incluso, iban recitando, ya en el momento de su publicación, los versos de sus poemas sociales.

Sin embargo, no sólo fue un gran poeta, esencialmente fue un personaje crítico de la escena literaria dominicana en todos los géneros: poesía, ensayos, artículos y una sola novela, *Cuando amaban las tierras comuneras* (1978), que mantiene el estilo de toda su obra lírica y ensayística: un eje vertebrador de temática política y social conjugado con una extremada belleza lírica.

Por lo general, la pobreza del país y el problema patriarcal suelen ser los ejes principales sobre los que giran estas literaturas y usualmente ambos están unidos al problema de la dependencia de los países caribeños con respecto de Estados Unidos, pues el tema de la colonización estadounidense en sus diferentes formas ha sido y sigue siendo uno de los asuntos esenciales en las obras literarias de denuncia social de los diferentes países antillanos. *Cuando amaban las tierras comuneras* no es una excepción, y por eso su principal reclama versa contra las intervenciones militares de Estados Unidos en la República Dominicana, especialmente en las consecuencias culturales y sociales que tienen sobre la isla. El narrador siempre relaciona esta cuestión con el problema de la pobreza de la población dominicana, con la ausencia de un Estado eficaz en la isla y con el alto nivel de patriarcado en sus diferentes formas. No obstante, su actitud narrativa no sólo consiste en denunciar una serie de problemáticas sino que también adopta estrategias narrativas realizativas: ante la ausencia de Estado en el país, él crea patria con esta novela estableciendo lazos culturales entre unos dominicanos exiliados y otros que se quedaron, destacando la historia como eje vertebrador de esta misma novela. Se trata, pues, de una novela ensayística.

Por tanto, el objetivo del presente trabajo es realizar una lectura política de esta novela, principalmente a través del problema del patriarcado en la isla en relación con dos de las intervenciones militares de Estados Unidos sobre la isla, pero también con otros temas como la pobreza del país o la diferencia entre los espacios rurales y los urbanos.

La relación entre la historia y la ficción, la influencia ideológica anti-imperialista de Pedro Mir -que tuvo que pasar la mayor parte de su vida en el exilio-, las carencias del Estado dominicano y los exilios a que

esta obligan, el patriarcado imperante en la isla y, por último, sus estrategias narrativas hacen de *Cuando amaban las tierras comuneras* una novela total. La riqueza de la novela consiste precisamente en esto: la gran cantidad de ramas de la narrativa y de la sociología que se pueden abrir a través de sus páginas y el gran estudio que aún está pendiente por hacer de ella, pues no sólo desde el feminismo y el colonialismo se puede acometer un estudio resoluble de la novela, también cabe un importante estudio narrativo o histórico.

La actitud rebelde de Pedro Mir no sólo se muestra en el contenido de la novela sino también en su forma, tanto en el pleno textual como en una transgresión constante del género novelístico. Nos encontramos, también, ante una novela experimental: prescinde de los signos de ortografía; utiliza el ritmo narrativo como muestra de un tedio vital producido por los problemas sociales y políticos que denuncia; además, insiste en destacar lo hispánico como parte fundamental de la cultura dominicana tanto en el contenido de la novela como en los fragmentos poéticos de la obra de Antonio Machado que coloca tras el final de cada capítulo.

En el momento en que en la novela se cuentan las intervenciones militares de 1916 y 1965, dos personajes -en la primera Francisco Villamán padre y en la segunda Urbana- pronuncian la frase clave de la obra “Muchachos devuélvanse que la patria está en peligro” (Mir, 1978, p.41, p.291). Podría decirse que en este grito lanzado con desesperación ante la entrada de tropas militares extranjeras se encuentra gran parte de los posibles análisis que se pueden realizar de este texto: la palabra “Muchachos” alude a la gran cantidad de relaciones intergeneracionales de la obra y al carácter épico en que esta frase se pronuncia; “devuélvanse” está relacionado con los numerosos exilios que se producen en la novela; las alusiones a “la patria” y al “peligro” refiere al carácter histórico-político de la novela, pero también a la intención narrativa de realizar una gran novela dominicana, de hablar del propio país, de reflexionar sobre su historia y sobre sus problemas históricos, así como de posicionar la novela en el conflicto colonial favorable a la salida de las tropas estadounidenses.

Los exilios se deben en la novela a diferentes motivos: el más claro es el exilio último, el único exilio exterior, que es el que realiza Urbana a Nueva York tras la segunda intervención norteamericana; pero su propio padre, Silvestre, sufre varios exilios políticos, pues debido a su compromiso tuvo que viajar de La Romana a Puerto Plata, de aquí a San Pedro de Macorís, de esta ciudad de vuelta a La Romana y, en último lugar, a la capital; sin embargo, el exilio que más nos interesa en este caso es el patriarcal, es decir, la emigración que tuvo que realizar Rafaela Jáquez, conocida por todos como *Romanita*, de La Romana a la capital.

Dos tipos de patriarcados

Me centraré en la crítica patriarcal que abre la novela y que se modula según el año histórico que recorre la trama con el ejemplo de Urbana, que ocupa el mismo puesto en el que estuvo Francisco Villamán hijo muchos años después, por lo que se dibuja una cierta evolución positiva de las condiciones de las mujeres dominicanas en esos 50 años que se narran en esta gran crónica que supone la novela.

He querido dividir este análisis en tres apartados: el ‘patriarcado doméstico’, el ‘patriarcado estatal’ y la ‘división sexual del trabajo’, por ser tres aspectos diferenciados de un mismo problema y reflejados todos ellos en la novela tanto en la acción como en diferentes reflexiones que el narrador brinda a los lectores, como una forma más de mezcla ensayística y narrativa. El ‘patriarcado doméstico’ es aquel que

sucede dentro del hogar y dentro de ámbitos de carácter privado, es el más importante de la novela y el que en más escenas aparece, además es el que abre la novela, con la importancia narrativa que eso tiene; el 'patriarcado estatal' trata sobre aquellos actos y actitudes machistas que no forman parte del ámbito privado y que, además, provienen de instituciones públicas y personas con responsabilidad estatal, en este caso un inspector de sanidad; por último, cabe reflexionar sobre las relaciones de poder entre los personajes masculinos y femeninos en la novela -como ficción de la realidad- y la división sexual del trabajo que se muestra, según la cual la mujer únicamente se ocupa de los espacios privados -como las amas de casa- y los hombres de los espacios públicos, como la política o la posesión de tierras.

La novela de Pedro Mir es una obra que pretende retratar las diferentes problemáticas que han construido la patria dominicana en ese intervalo de 50 años, unas veces de manera simbólica y otras de manera mucho más realista. En este sentido, el patriarcado en todas sus formas -aunque en la novela no aparecen todas las formas patriarcales de ataque a las mujeres- es uno de los problemas más acuciantes en un análisis minucioso de toda esa etapa histórica. El patriarcado, entendido como una ideología socialmente hegemonizada -no sólo en la República Dominicana sino de manera universal- por la cual los hombres mantienen cuotas de poder sobre las mujeres en todos los ámbitos de la vida, tanto la privada -donde este poder puede llevarse al extremo en forma de feminicidio- como la pública, suponer y suponía para las mujeres dominicanas un problema singular, de una especial relevancia. La expresión más cruel y definitiva del patriarcado, los feminicidios, no aparece en la novela -ni siquiera se sugieren- como sí se sugieren muchas problemáticas o momentos históricos sin mostrarse en toda su concreción², pero sí podemos observar numerosos elementos propios de un sistema patriarcal en la trama de *Cuando amaban las tierras comuneras*. Este sistema de opresión llamado patriarcado no supone, por tanto, tan sólo el asesinato de mujeres a manos de hombres, sino su subordinación social y la asunción de una serie de roles tanto en el ámbito público como en el privado. La cosificación de las mujeres, la reserva de la educación de los hijos y del cuidado de la casa a las mujeres y, sobre todo, la función social de las mujeres como meras gestantes de hijos son elementos que aparecen en la novela y en la República Dominicana, en esta conexión constante entre el país y la que podría ser su novela patria.

Por otra parte, es interesante explorar el análisis de la relación que en la novela se realiza entre este patriarcado protagonizado por Romanita pero en la que los personajes de Suzy y Urbana también tienen un papel de importancia narrativa y los otros problemas que se cuentan en este gran relato, en especial el problema de la colonización y de sus consecuencias de peligro para "la patria" como repiten los personajes de Francisco Villamán padre y Urbana. Un ejemplo de esta relación es la elección de la zona de La Romana como núcleo de las tramas de Bonifacio y Romanita y de Silvestre, pues fue en esa zona en la que las empresas azucareras norteamericanas se establecieron con más empuje y no es Bonifacio ni Silvestre quien lleva en su nombre esa marca sino Rafaela Jáquez quien lleva en su propio nombre impuesta la marca de *Romanita*.

a. Patriarcado doméstico: trama entre Bonifacio y Romanita

La primera cuestión que se plantea en la novela es la cuestión patriarcal, pues Romanita tiene miedo cuando va a tirar la basura al vertedero ilegal de que Bonifacio padre vuelva, pues, dice el narrador, "Romanita se le había escapado del hogar establecido por ambos en La Romana y había venido a la Capital" (Mir, 1978, p.17), donde en sus paseos vespertinos hacia el vertedero vislumbra a veces el cuerpo

de Bonifacio como expresión de su temor y no de la realidad como una tarde en la que “súbitamente había estallado el resplandor viril de Bonifacio Lindero o cuando menos de una persona muy parecida a él” (Mir, 1978, p.17). La importancia de esta cuestión patriarcal no sólo en Romanita sino en toda la trama se muestra con que las primeras palabras del narrador al comenzar la novela sean para contar cómo ella se encuentra frente al veredero: “Romanita estaba allí de frente al vertedero y de espaldas a la calle completamente inmóvil extáticamente inerte sin que la más mínima animación de sus manos o de sus mismas pestañas infringiera las normas de rigidez impuesta a toda su figura como si de improvisto hubiera sido cristalizada” (Mir, 1978, p.13).

La actividad diaria de cada tarde de Rafaela Jáquez en los 90 días³ en que está en la capital -convertida en una representación de La Romana bajo el nombre de ‘Romanita’- consiste en ir al vertedero de manera inerte. Nos encontramos aquí con el único personaje que desarrolla un ‘exilio patriarcal’, es decir, que tiene que cambiar de residencia de una zona rural como La Romana a la capital por el miedo que le tiene a su marido, miedo que nunca se nos especifica a los lectores de dónde viene, de qué pasado se construye y cuya única pista es la analogía entre Bonifacio padre y el vertedero que se nos muestra ya en el primer capítulo de la novela, pues es junto a ese lugar en los únicos momentos en que le recuerda -a veces para temerle y a veces para desearle-.

Pero antes de que Bonifacio padre fuera a la capital a pedirle a Romanita que volviera con él, estuvo una larga temporada esperando en el mismo portal de su casa de La Romana, con la esperanza de que cada coche contuviera a su mujer. En el segundo capítulo Bonifacio cree ver a Romanita -como Romanita le cree ver a él cada mañana en el vertedero- en uno de los coches que pasaban por la carretera, estableciendo el narrador un elemento retórico cosificador de Romanita⁴. Las escenas del primer capítulo y del segundo contienen numerosos paralelismos: la presencia de automóviles que, aunque es más importante en el segundo capítulo, aparece en ambos; la visualización del otro o bien con miedo, como es el caso de Romanita, o bien con esperanza o ansiedad -cuando comprueba Bonifacio padre que en ese automóvil no está Romanita sufre un ataque respiratorio y nervioso-; además, el tiempo de cada escena aparece indicado con la misma exactitud: 40 segundos.

Mientras que Romanita veía que “el vertedero era la conquista de una nueva identidad” (Mir, 1978, p.69) porque ese vertedero simbólico era el lugar en el que “poco a poco y tarde por tarde había ido dejando caer allí con cada paquete lanzado al aire un fragmento de cada conjunto de recuerdos” (p.69), es decir, que ese vertedero, como analogía del marido del que huía, suponía para ella el lugar donde arrojar el pasado y construir un nuevo futuro. En este sentido, Romanita no condena a Bonifacio padre, sólo intenta olvidarlo; por el contrario, aunque ambas esperas tienen muchas coincidencias, a Romanita Bonifacio padre siempre la imagina dentro de un coche, no como símbolo de un pasado -como es para Romanita el vertedero- sino como símbolo de una posible futura gestante. Que Romanita sea igual a un coche para Bonifacio padre supone la cosificación narrativa llevada al extremo, pues obvia que, ante todo, es una persona y tiene voz, y espera la utilidad de Romanita para poder tener un hijo como cualquier otra persona espera la utilidad de un coche para poder desplazarse.

La cosificación del cuerpo de Romanita también se produce en su propio funeral, un capítulo muy simbólico en el que tanto el narrador como el coro que se pronuncia cada cierto tiempo destacan tan sólo sus aspectos físicos. El narrador apunta “que ella les hacía feliz solamente con su manera de caminar que consistía en echar el hombro izquierdo hacia atrás cuando la pierna de ese mismo lado avanzaba hacia adelante” (Mir, 1978, p.158) y el responso que repiten como rezo pagano las personas integrantes del coro funerario destaca únicamente su belleza como virtud de Rafaela Jáquez con la frase “había sido una de las

mujeres más bonitas de este país” (Mir, 1978, p.156, p.157, p.158, p.159, p.160, p.161).

Es en el capítulo sexto, en el llamado “Romanita escucha a Bonifacio”, en que Bonifacio padre decide dar el paso, llega al vertedero que Romanita visita todos los días asegurándole que ha cambiado rotundamente, le pide que vuelva con él y le dé un hijo: “*Rufa* yo soy el mismo pero si quieres no soy el mismo porque el hombre de ley sabe cambiar la vida impone cambios” (Mir, 1978, p.71); “vine a buscarte confiado en que no me vas a negar esa oportunidad de verme cambiado porque debes saber que he sufrido mucho y te he estado esperando cada día y cada noche en cada automóvil que ha regresado a la Romana desde que te fuiste de mi lado” (Mir, 1978, p.72).

Ella, entonces, se autoconviene del cambio de Bonifacio, además de sentirse seducida por la idea de quedarse embarazada, y termina aceptando volver a La Romana con él. Este capítulo es muy característico de la relación entre Romanita y Bonifacio padre y del miedo que ella sentía por él, pues la voz de Romanita es el silencio y tiene que aparecer evocada por el narrador, de quien tenemos que fiarnos a la hora de conocer lo que piensa y lo que argumenta Rafaela Jáquez a lo largo de la novela; frente a siete intervenciones de Bonifacio padre tan sólo una de Romanita, tras la cual la ternura de Bonifacio padre termina y vuelve a hablar, como siempre lo había hecho, en imperativo cuando le dice “recoge todas tus cosas” (Mir, 1978: p.74) después de que ella aceptara de esta manera regresar: “está bien Boni yo sé que tú eres bueno y te voy a acompañar de nuevo y te voy a dar todos los hijos que tú necesites y voy a convertirme en un adorno y al mismo tiempo en una fuerza que te ayude a empujar la carreta” (Mir, 1978, p.74).

La comparación del personaje de Romanita con otros personajes mujeres de la novela como Suzy, Analicia o Urbana es rotunda en cuanto al tratamiento patriarcal que estos personajes reciben, pues a estas tres últimas las liga una importante diferencia con Rafaela Jáquez: no estar casadas. El matrimonio, por tanto, aparece como un ente opresor añadido al que sufren por lo general las mujeres en la sociedad, pues es esta institución la que repliega a las mujeres al hogar y al ámbito privado. El mejor ejemplo en la novela se da en el capítulo 16, cuando Silvestre, en la década de 1920, desembarca en la ciudad San Pedro de Macorís, a la que “los más entusiastas describían con el calificativo de *París chiquito*” (Mir, 1978: p.190). En esta ciudad en la que a Silvestre le explota la cultura y la alegría, él encuentra a unas mujeres “cuando fue bruscamente restituido a la realidad por el estallido de unas risotadas verdaderamente estremecedoras y sus ojos se dirigieron rápidamente hacia el sitio de donde procedían para descubrir a un grupo de muchachas reunidas junto al fonógrafo y notoriamente riéndose de él” (Mir, 1978, p.197); a estas mujeres anónimas y de las que el lector no conoce identidad alguna el narrador las describe con numerosos elementos de positividad, seguridad y libertad sexual, pues el principal fin de ellas era tener relaciones sexuales con Silvestre: “marinerito te estábamos esperando y tú no nos hacías caso” (Mir, 1978, p.197) o, más adelante, “te dije que no era mariquita y ahora puedes ver que es un trozo de hombre” (Mir, 1978, p.197).

En esta intervención de Romanita nos encontramos con otra clave del análisis: la utilidad de Romanita para Bonifacio padre como mera gestante de su hijo. En su discurso de disculpas de este sexto capítulo argumenta que “los hombres han sido creados por Dios para arrastrar esa carga por todos los caminos y me he convencido de que si no llego a tener un hijo esa carreta quedará abandonada” (Mir, 1978, p.73), es decir, deja entrever que entre sus palabras de ternura y cambio se encuentra un objetivo principal: tener un hijo. En el capítulo 8 Romanita se queda embarazada, dos después da a luz y, finalmente, en el capítulo 12 Romanita muere tras el parto cumpliendo esa función social que el patriarcado representado de la

mejor manera posible en Bonifacio padre les atribuye a las mujeres.

b. Patriarcado doméstico: cuidados asociados sólo a mujeres

A lo largo de la novela los cuidados aparecen asociados tanto en la trama -sólo se cura Bonifacio hijo cuando llega Suzy a casa de Bonifacio padre- como en los comentarios del narrador a las mujeres, en este caso Suzy, tras la inacción de Bonifacio con su hijo:

la presencia de Suzy había inyectado una nueva vitalidad [...] pues está visto que un hogar es una mujer y de esto son sumamente conscientes los filósofos esquimales pues sólo una mujer es capaz de llevar calor y sentido a una cueva de hielo y así como se ha dicho que en el siglo XVI todo español llevaba sobre sus hombros una ciudad como el caracol su casa puede decirse que en todas partes y en todos los tiempos la mujer ha llevado una casa sobre sus hombros.

Mir, 1978, pp.204- 205

Además, Suzy -amiga de Romanita que cuida de Bonifacio hijo y termina siendo amante de Bonifacio padre- aparece dibujada como una mujer empoderada, con un carácter bien diferente al de Romanita, en donde imperaba el silencio y el asentimiento a su marido. En el caso de Suzy, la ausencia de lazo matrimonial le hacen capaz de pronunciar órdenes sobre Bonifacio padre “sin la menor vacilación [...] te vas mañana temprano a ver a ese individuo y le dices que no le vas a vender el ganado sino que quieres donárselo a su amigo para contribuir a la obra de engrandecimiento del país que está llevando a cabo” (Mir, 1978, pp.208-209). Es con el sexo entre ambos con lo que Bonifacio deja de tener miedo al poder de Suzy y cree intercambiados ya los roles de poder a su favor, tal y como estaban en su relación con Romanita, pues dice el narrador que tras la relación sexual de ambos se dibujaba en Bonifacio padre “una sonrisa en su pequeña boca de vampiro satisfecho después de haber desangrado su víctima” (Mir, 1978, p.212).

Unas páginas antes, en el capítulo 15, Bonifacio padre se siente abrumado por “las tareas que tenía por delante” (Mir, 1978, p.167) y el narrador realiza una crítica feminista sobre la división sexual de las tareas en el ámbito doméstico diciendo que “lo que más profundamente diferencia a una madre de un padre es que aquélla se proyecta hacia dentro y éste hacia afuera y por eso el hogar se sustenta en un equilibrio similar al de los astros”.

c. Patriarcado estatal

El patriarcado no aparece como un sistema social circunscrito a lo privado y lo doméstico, también en los espacios públicos se producen ciertos elementos que señalan una capacidad social de poder por parte de los hombres sobre las mujeres.

En el capítulo en que mejor se muestran varios de estos elementos es el cuarto, en el llamado “Romanita escucha el fuego”, precisamente porque es en el capítulo en que ocurre el incendio del vertedero ilegal. Comienza directamente con la visión por parte de Romanita de

un tipo que era o se hacía pasar por inspector de sanidad aunque muy bien podía ser uno de esos conquistadores callejeros cuyos galanteos toman las formas más inesperadas y contradictorias ya que en

lugar de propiciar el encantamiento de la elegida buscan provocar su enojo y a veces hasta el odio (Mir, 1978, p.51).

se trata, pues, de un inspector de sanidad con poco prestigio o legitimidad sobre las clases populares -por eso dice el narrador “era o se hacía pasar”- de Santo Domingo que aprovecha su cuota de poder como representante del gobierno de Trujillo para iniciar una situación de acoso callejero, en la que además se muestra un tipo de masculinidad en la que la seducción hegemónica de un hombre hacia una mujer tenga que consistir en la demostración verbal de su cuota de poder social -en este caso no sólo por hombre sino como funcionario público del gobierno: “yo podría hacerte detener en estos mismos instantes y hacer que te pongan una multa de 25 pesos por echar basura en un lugar que no está autorizado como basurero y que es un solar privado y si no lo hago es porque estás verdaderamente sabrosa y me veo obligado a perdonártelo todo todo y todavía todo lo demás” (Mir, 1978, pp.51-52).

Ante esta situación el narrador adopta la voz de Romanita y se inicia una reflexión sobre si la situación sería la misma o habría sido diferente en presencia de Bonifacio padre, su marido, a causa del acoso callejero y cosificación a la que el funcionario le estaba sometiendo:

entre tanto no dejaría ella de pensar en las dificultades a que se ve expuesta una mujer libre pues otro habría sido el cuadro de la situación si el tipo hubiera conocido a Bonifacio y hubiera sabido que ella era su legítima esposa en lugar de verla en esas faenas como una desamparada y este fue un momento de debilidad que no dejó de obligarla a dedicar un momento a la consideración de un eventual regreso a La Romana.

Mir, 1978, p.52

Esta escena de acoso callejero público es la argumentación que el lector necesita al saber que Romanita va a volver a ser *Rufa* y, por tanto, va a regresar con el marido ala zona rural de la que huyó. La motivación es doble: por un lado, la debilidad social de la mujer para poder realizar una vida digna con actos tan cotidianos como poder salir a la calle para tirar la basura; además, en el aparato institucional y gubernamental simbolizado en el inspector de sanidad encontramos una normalización del amor romántico “por aquello de que el odio y el amor siempre andan juntos” (Mir, 1978, p.51), es decir, que el narrador nos sugiere que Romanita comprende en la capital que el amor y el dolor tienen una relación demasiado estrecha y, en consecuencia, deja de estar justificada su huida del hogar marital, de La Romana.

d. División sexual del trabajo

En el capítulo en el que el funcionario público incendia el vertedero ilegal son sólo las “amas de casa” (Mir, 1978, p.55) las que se preocupan por la situación pública y doméstica y sólo mujeres las que se encuentran en sus casas. Son mujeres también las empleadas domésticas, como la que aparece en el capítulo 8 en casa de Bonifacio padre; las comadronas como Juana Pancha, que aparece en el parte de Romanita; las emigrantes, como la que aparece en el capítulo “Memorabilia”; y, por último, maestras, como es el caso de Urbana, aunque este caso ya es referido a 1965, pues el prototipo de maestro en 1916 es el de un hombre rudo que enseña a reglazos.

En cambio, las profesiones de los hombres y sus ocupaciones son bien diferentes: no sólo un maestro de escuela, también el inspector de sanidad que incendió el vertedero era un hombre, así como los

propietarios de tierras como Bonifacio abuelo; también comerciantes como Silvestre, agricultores como Flor o profesionales liberales como el notario o el médico; la hegemonía masculina total se da también entre los revolucionarios gavilleros, entre los que se cuenta con algunos personajes con entidad propia como el *Joven K*, un dirigente obrero y sindical, y el militante político antiestadounidense al que llamaban *el español*.

La relaciones de poder en las que se produce esta división sexual del trabajo, así como de la militancia política y de los cuidados domésticos, se corresponden con la relación entre Romanita y Bonifacio en la que se muestra una clara pasivización o sumisión de la mujer, pues ella “siempre se había visto obligada a responder” (Mir, 1978, p.72) a las órdenes de Bonifacio tales como “Rafaela tráigame las chancletas Rafaela hay que asegurar ese botón Rafaela dígame al boyero que me vea en la bodega”.

Conclusión

En conclusión, un análisis de género y feminista de una novela como *Cuando amaban las tierras comuneras* es totalmente necesario principalmente por su carácter de novela totalizadora y patria de la República Dominicana; en cuanto a que como crónica histórica, aunque con un estilo narrativo muy peculiar, era necesario para Pedro Mir la inclusión de las problemáticas del patriarcado que, aunque problema universal y sin fronteras, golpeaba y golpea especialmente al país dominicano.

Bibliografía

Castillo, N (2005) *Presencia de Estados Unidos en la República Dominicana*. Santo Domingo: Manatí

Mir, P (1978) *Cuando amaban las tierras comuneras*. México: Siglo XXI.

Mena, M. D. (Ed.) (2010) *Cuentos dominicanos*. Santo Domingo: Ediciones Cielonaranja.

Pons, F. M. (1999) *Breve historia contemporánea de la República Dominicana*. México: FCE.

Zayas, E. C. (Ed.) (1984-1985) *Literatura del Caribe, antología: siglos XIX y XX. Puerto Rico, Cuba y República Dominicana*. Madrid: Playor..



La lírica excéntrica o el reseteo del sujeto poético en Jorge Richmann

Javier Mohedano Ruano
(Universidad de Córdoba)

jmoledano@iesalmadraba.org

Resumen: En un contexto artístico que oscila entre la pretendida muerte del sujeto y la exhibición descarnada de la mismidad, la obra poética de Jorge Riechmann parece empeñada en los últimos tiempos en conjurar dos de los riesgos de la enunciación lírica contemporánea: a) el de un yo suficiente, que cree bastarse a sí mismo, en un mercado literario saturado de narrativas identitarias más o menos complacientes; y b) el de un yo heroico que se cree imprescindible y aspira a reemplazar a otros, para así trascenderse. Frente a la trampa egótica, Riechmann cultiva una objetivación de la voz lírica, pero sin sacrificar su singularidad, que es garantía de antidogmatismo. Esta voz enunciativa de voluntad centrífuga busca ser singular en comunidad, desde la suma de particularidades que no desean anularse, en un difícil equilibrio entre las ilusiones de lo autónomo y lo heterónomo. Este dejar de ser en sí para ser más en otros conecta con reflexiones filosóficas y tentativas artísticas coetáneas que, desde postulados explícitamente políticos y rupturistas, están repensando una noción de comunidad en la que no sólo no se cuestiona y sacrifica lo heterogéneo y lo conflictivo, sino que se precisa para evitar la reificación de los espacios de contagio y encuentro. El presente artículo pretende, en conclusión, cartografiar este reseteo del sujeto poético de Riechmann, en el contexto de estéticas antagonistas para las que la rígida dicotomía individualidad / comunidad deja paso a deslizamientos identitarios que abren nuevos caminos para la lírica.

Palabras clave: lírica contemporánea, identidades, individuo, comunidad

Resumo: Nun contexto artístico que oscila entre a pretendida morte do suxeito e a exhibición descarnada da “mismidad” ou mesmedade, a obra poética de Jorge Riechmann parece empeñada nos últimos tempos en conxurar dous dos riscos da enunciación lírica contemporánea: a) o dun eu suficiente, que cre bastarse a si mesmo, nun mercado literario saturado de narrativas identitarias mais ou menos compracentes; e b) o dun eu heroico que se cre imprescindible e aspira a substituír a outros, para así transcenderse. Fronte á trampa egótica, Riechmann cultiva unha obxectivación da voz lírica, pero sen sacrificar a súa singularidade, que é garantía de antidogmatismo. Esta voz enunciativa de vontade centrífuga busca ser singular en comunidade, dende a suma de particularidades que non desexan anularse, nun difícil equilibrio entre as ilusións do autónomo e o heterónomo. Este deixar de ser en si para ser máis noutros conecta con reflexións filosóficas e tentativas artísticas coetáneas que, dende postulados explícitamente políticos e rupturistas, están a repensar unha noción de comunidade na que non só non se cuestiona e sacrifica o heteroxéneo e o conflictivo, senón que se precisa para evitar a reificación dos espazos de contaxio e encontro. O presente artigo pretende, en conclusión, cartografiar este reseteo do suxeito poético de Riechmann, no contexto de estéticas antagonistas para as que a ríxida dicotomía individualidade / comunidade deixa paso a deslizamentos identitarios que abren novos camiños para a lírica

Palabras chave: lírica contemporánea, identidades, individuo, comunidade

Abstract: In the artistic framework that swings between the so called death of the subject and the raw exhibition of selfhood, Jorge Riechmann's late poetics seem to insist on plotting against two risks of contemporary poetry: a) a self-sufficient speaker, in the middle of an overwhelming literary market full of somehow pleasant identity narratives. b) a heroic speaker, who believes himself absolutely necessary and able to replace others in order to transcend. Thus, Riechmann practises an objectivation of the lyric voice instead of the egotistical trap. In doing so, he does not sacrifice singularity but he also guarantees antidogmatic schemes. That voice, which outlines a decentred will, looks for a singularity inside a community, considering the addition of not opposing features a hard balance between the illusions of the autonomous vs. the heteronomous. On leaving self-identity into collective identity, Riechmann links his poems to current Philosophy reflections and Art experiments, that rethink the concept of a community where heterogeneity and controversy are not avoided. This new approach stands against the dehumanisation of meeting places in a wider ground-breaking and political sense. In conclusion, this article tends to map the resetting of poetic voice in Riechmann's work within a context of antagonistic aesthetics, for which the rigid dichotomy between individuality/commonality leads now to overlapping identities, opening new paths for poetry.

Keywords: contemporary poetry, identities, individual, community

Introducción

No puede negarse que una de las paradojas constituyentes del pensamiento posmoderno es la de haber dedicado el mismo ímpetu a la extinción del sujeto que a su resurrección. La crítica filológica no ha permanecido ajena a este debate cristológico, enredada en la dicotomía *poesía-verdad* (y en sus variables copulativa y disyuntiva: poesía y verdad / poesía o verdad) que alumbrara Goethe, muy especialmente en torno al estatuto de la lírica como género ficcional o confesional (Combe, 1999; Lorena Ventura, 2015). Aunque la muerte del autor proclamada por Barthes trató sin éxito de finiquitar el binomio goethiano, sí que desde entonces -y de la mano, entre otros, del lingüista Benveniste (González Hortigüela, 2009)- una certeza (al menos una) recorre los estudios sobre la subjetividad: la de que el sujeto es un acontecimiento discursivo, esto es, un vacío desde el que se dice. De ahí que la literatura (y desde luego, la poesía) sea un lugar privilegiado desde el que preguntarse por las identidades.

En cualquier caso, sea el sujeto una entidad pre- o postlingüística, ¿sigue considerándose éste piedra angular de lo lírico en un panorama poético muy alejado de las tesis romántico-cartesianas de Schlegel y Hegel? Porque, y al calor de la relectura contemporánea de las tradiciones simbolista y de vanguardia, se ha debatido sobre la pertinencia de dicho sujeto en la constitución de lo lírico posmoderno. Así, ante la pregunta de si es imprescindible decir desde lo singular para decir desde lo lírico, poéticas como las de la indeterminación, del concretismo, de la negación del significado, de la celebración neobarroca de la materialidad textual o del apropiacionismo, entre otras, han posibilitado el alumbramiento del denominado sujeto no-lírico o alírico (Casas, 2012; Martín-Estudillo, 2008).

Más allá del ámbito literario, lo que es indudable es que hay una demanda de identidades -individuales o colectivas- en nuestras sociedades que el capitalismo posfordista ha sabido leer muy bien: todos queremos ser nosotros mismos, al tiempo que ese *sí mismo* supuestamente auténtico, adánico y bien delimitado requiere forzosamente de la aceptación y reconocimiento de los demás. Luego parece imponerse la necesidad, desde planteamientos políticos y estéticos heterodoxos, de repensar y rehabilitar las nociones de sujeto y comunidad, sustrayéndolas de las concepciones mercantilistas y cosificadoras del denominado capitalismo artístico o transestético. Nuestra intención es, por tanto:

- a. Cartografiar brevemente las representaciones convencionales o sistémicas de individuo y comunidad.
- b. A partir del análisis de un poema de Jorge Riechmann, preguntarnos cómo y desde dónde puede decirse lo lírico tras el desprestigio y vaciamiento del sujeto o la hipertrofia de los discursos del yo, pergeñando una posible (y provisional) gramática del sujeto en la poesía poslírica.

- c. Conectar esta pugna en torno a las identidades individuales y colectivas con un concepto axial en la obra última de Riechmann, el de *autoconstrucción*, y con diversas tentativas de rescate de las identidades por parte del pensamiento crítico.
- d. Como conclusión, reivindicar el poema como experiencia germinadora de una identidad excéntrica, en tránsito y en alerta contra su propia institucionalización.

1. La batalla por la hegemonía de las identidades

Como ya se ha señalado, el capitalismo apela de continuo a nuestro yo, erigido en dogma, y ese yo debe de continuar ahí (o, al menos, hay fe en su consistencia) porque seguimos cogiendo el teléfono y respondiendo a la llamada. Mientras las ciencias sociales enterraban un ataúd vacío, los poderes hegemónicos se empeñaban en una doble tarea. De una parte, en la que podría denominarse “vampirización” del yo: conceptos como *coaching*, *mindfulness*, autoayuda o cultura del emprendimiento evidencian que las tecnologías del yo de las que hablara Foucault, hoy nada sutiles, constituyen una potente industria que tienen como objetivo interiorizar la lógica de producción-consumo. A esta fagocitación de la noción de individuo corresponde, de otra parte, la “vampirización” del nosotros, a través de un doble proceso que primero dinamita la sintaxis de lo común, desprestigiándola, para luego reemplazarla por su carcasa vacía, visible en la banalización y espectacularización del discurso político; en la proliferación de los no-lugares, o de lugares comunes, asépticos, higiénicos, carentes de referencias, como el motel americano analizado por Bruce Bégout (Bégout, 2008); o en la comunidad virtual como locus amoenus en la que se simulan los vínculos y se niegan los conflictos (Rendueles, 2013). ¿Qué consecuencias acarrea esta doble opa hostil?:

Los paradigmas identitarios dominantes son: a) el individuo desgajado y b) la comunidad como refugio. Así, al tiempo que se apela, por imperativo del mercado, al reseteo continuo y a las identidades nómadas y flexibles, dado que cada uno es empresario de sí mismo y responsable único del despliegue de su yo (la modelo Cindy Crawford ha anunciado recientemente su retirada con una confesión en la que conviven impotencia, cansancio y rebeldía: “No puedo seguir reinventándome. No quiero”, en *El País*, 1 de febrero de 2016), se configuran identidades búnker -la contradicción protección/aislamiento en la conocida metáfora de Sloterdijk (Bacarlett Pérez, 2012; Pérez Bernal y Bacarlett Pérez, 2013) del traje de astronauta- que se defienden de las amenazas interiores -los afectos, lo animal, el *pathos*- y exteriores -la supuesta estandarización de lo social y el empuje de los neobárbaros;

Bienestar y autorrealización (otro constructo que merecería atención) exigen capacidad de adaptación y sumisión, además del enmascaramiento del conflicto; así, el citado *mindfulness* (una ataraxia neoliberal) apuesta por una mirada acrónica y desapasionada al mundo (no debe juzgarse lo real, porque no existen jerarquías ni relaciones causa-efecto: el yo, incuestionado, se sitúa en una anestesiante posición panóptica);

Se promueve la confusión de singularidad y exhibición (se es si se es visto), de modo que la obsesión por la autorrepresentación (*selfie*) impide formarse una idea sosegada (y diacrónica) de sí y de los otros: estamos más ocupados en editar nuestra vida que en vivirla, de modo que Instagram ha ocupado el rol de nuestra memoria;

En plena crisis migratoria en Europa, el debate político ya no se apoya en la hoy fracasada Alianza de Civilizaciones (una tentativa de universalismo neoliberal que partía de la premisa “lo que el capitalismo une, que no lo separe el hombre”), sino que se articula en torno a los conceptos de integración/asimilación, de terrorismo ubicuo y de blindaje de las identidades-frontera nacionales (los “régimenes inmunitarios” de Sloterdijk, Pérez Bernal y Bacarlett Pérez, 2013): lo otro es asumible si su alteridad queda reducida a exotismo o multiculturalismo.

2. La enunciación descentrada en la escritura poética de Riechmann

Frente a esta colonización y jibarización de las identidades, ¿se puede desde lo lírico repensar y rehabilitar las nociones de sujeto y comunidad? Tratemos de responder a esta pregunta a partir de la lectura de un poema de Jorge Riechmann perteneciente a *Himnos craquelados* (Riechmann, 2015b), cuyo título ya apunta a la celebración pública de lo común -pero también de su fragilidad- desde la pluralidad de voces.

TAMBIÉN AQUÍ

El hombre va por la vida
como piedra en el aire
esperando la caída
“Copla flamenca”

Estamos vivos
sencillamente: yo
y la amapola
ISSA KOBAYASHI

Creo en el pensamiento ilimitado de la floresta
ESTHELA CALDERÓN

4

Nuestras manos

tan pequeñas

para acariciar las caderas de la vida
para palpar las rodillas de la muerte

5

El horror no es
morir

El horror es la vida malograda
la vida dañada
la vida herida

cuando sólo deberíamos cuidarla

6

Que el día pase
y yo no tenga tiempo para ti

que los años transcurran
y no nos amemos
no se entiende

no se entendería
ni aunque cavilásemos durante todo un Gran Año
de esos que Empédocles construía juntando
treinta mil años pequeños de los nuestros

Sin merecerlo nada
recibimos el regalo de la vida

No lo echemos a perder, hermano
en la fragilidad:
no lo desperdiciemos

7

Frágiles, altos:
un tejado de trinos
contra la muerte

1

El enigma de la carne sufriente
el enigma de la voz con sentido

y nuestro tantear
en esa lumbre oscura

2

Decimos poemas cantamos canciones
para llamar la atención de los dioses que están
-según la lucidez de Heráclito y la piedad sintoísta-
en todas partes: y también aquí

por eso hacemos temblar
unas pocas palabras en el aire: que sus membranas
de cálido sentido logren cubrir siquiera parcialmente
nuestra sangrienta desnudez

también aquí

3

Y así cantamos y decimos y escribimos
para tratar de domeñar
el mundo. Pero apenas lo escrito nos relea
la ilusión salta por los aires...

Analicemos el poema. Desde el mismo título se hace evidente una voluntad de anclaje: contra la tentación del más allá, el deíctico *aquí* visibiliza los vínculos del sujeto. Es reconocible asimismo una *dispositio* en la que cada movimiento suele corresponderse con una posición elocutiva dominante: el estilo nominal y despersonalizado con el que se inicia y se cierra el texto convive con una primera persona coral que se mantiene hegemónica (en una calculada gradación que va desde la discreción del adjetivo determinativo hasta la centralidad del verbo), aunque contrarrestada con la aparición del binomio *tú-yo* (el espacio de lo íntimo y del amor) en la secuencia 6. Por otra parte, esa polifonía enunciativa que ora se expone, ora se distancia, se enriquece con la irrupción de las voces de otros (las citas iniciales y las referencias a Heráclito y Empédocles) que refuerzan la concepción dialógica del poema.

Junto a la mutabilidad elocutiva, el afán de incardinación explícito en el título tiene su correspondencia en las múltiples alusiones al cuerpo, frágil y expuesto, del que se destacan de manera sinecdótica carne y voz. Esta ontología de lo tangible y sensorial sirve de contrapunto a los cantos de sirena de una vida acrónica y atópica, despojada de límites y del sentido del devenir. Y voces y cuerpos desembocan inevitablemente en la reflexión sobre una literatura que, presentándose como actividad performativa y ritual (el poeta es más ejecutor que creador), fracasa si trata de desbordar los márgenes de lo humano (cuerpo, tiempo presente: vida) y, por el contrario, encuentra su sentido cuando asume la precariedad y la contingencia (reivindicación del límite) como dones y se confunde, proscrita la *hybris* de querer encorsetar el mundo, con el canto de los pájaros.

La lectura de este poema pone de manifiesto que Riechmann parte del rechazo a formalizaciones hoy agotadas de impostada despersonalización: ni el nosotros pseudoépico y verticalizante del poema proclama (que es realmente un plural mayestático, un yo amplificado), ni el yo descreído, autocuestionado e irónico (pero que en el fondo se toma muy en serio) de algunos epígonos de la experiencia, ni los viajes astrales de una tercera persona que describe el mundo como si no estuviese ahí, como si la percepción no fuese ya un modo de representación. La alternativa en Riechmann es la de que no hay una, sino múltiples posibilidades o posiciones del sujeto, y la voz enunciativa las transita todas, evitando el riesgo de fosilizarse.

Así, podemos constatar, por una parte, distintas fórmulas de dilución del yo o de construcción del nadie, del lugar vacío de la enunciación (la tercera persona, que es un situarse al margen, nunca un desentenderse, o una *elocutio* que elude, a partir de elipsis o de construcciones nominales, los anclajes personales); y, por otra parte, la visibilidad de un nosotros coral que, sin embargo, cuida mucho de presentarse como comunidad cerrada. Si en el día a día vivimos sin nosotros, parece decirnos Riechmann, el poema es una interrupción o intervalo que recupera el sentido del nexo.

En otras ocasiones, la representación de lo común se logra con la apertura a otras voces, en una enunciación que bebe de la intertextualidad, la cita y el palimpsesto, no muy lejos de lo que Laura Scarano (Scarano, 1998), a propósito de la autobiografía, denomina sujeto en diáspora: la escritura del yo como escritura del otro. Riechmann recuerda con su praxis poética la lectura que Jean-Luc Nancy hace del *Ion* platónico en *La partición de las voces* (Nancy, 2013). Cobra entonces radical actualidad el símil del poeta rapsoda (recuérdese la naturaleza ritual y performativa de lo literario defendida en el poema) como imán y la concepción del poema como espacio de confluencia de singularidades. De este modo, el poeta es un mediador (un cuerpo) que genera comunidad.

Pero para evitar la tentación de la heteronomía y la anulación de lo singular, además de las fórmulas de despersonalización analizadas, hay una constante invocación al tú, de manera que toda instrospección

(movimiento hacia dentro) desemboca en la construcción de un espacio dialógico (movimiento hacia fuera). Y entre los discursos del tú, además del fraternal (el vocativo hermano), destaca el amoroso como anticipo (y refugio) de una vida abierta y en común. La comunidad amorosa -volvemos a Nancy (Bacarlett Pérez, 2012)- nunca es plena, de modo que el amor exige que los amantes no pierdan su singularidad: amar no es fusionarse en el otro (no estamos en la mística), sino exponerse al otro.

3. El marco teórico del reseteo de las identidades

Esta praxis poética encuentra en el ensayo *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos* (Riechmann, 2015a) su correlato teórico. Para Riechmann, que afirma que la conciencia de la individualidad necesita tanto de la escritura (esto es, autoanálisis, autoevaluación, memoria) como de la mirada del otro, todas las personas gramaticales (y no sólo la primera) son un artificio: la ilusión de renunciar al sí mismo por mor de una sospecha sobre lo singular puede conducir a un desentendimiento de las cosas, travestido de objetividad. Ante el dilema de cómo decir desde una poesía poslirica que aúne lo singular y lo común, el escritor reniega tanto de la farsa de la impersonalidad -“yo no puedo dejar de ser el centro de mi subjetividad, o mejor, no puedo vivir en el mundo sino desde ésta”-, como de la farsa del individualismo neoliberal -“no tengo por qué ordenar el universo en torno a esta subjetividad”- (Riechmann, 2015a, pp. 182-183). Se trata de desplazarnos del centro al margen y dejar espacio a los otros (autocontención). Lo que Riechmann propone como alternativa es un sujeto polivalente que juega a graduarse y diluirse (Riechmann, 2015a, pp. 181-182): se puede ser *alguien* (“uno mismo como diferente de cualquier otro”), *cualquiera* (uno mismo en el seno de una historia colectiva: nosotros) o *nadie* (la despersonalización). Riechmann además hace alusión al concepto de ubuntu, tomado de las culturas africanas -“*persona abierta* y disponible para los otros, que se afirma en el otro y no se siente amenazada por lo ajeno”- (Riechmann, 2015a, p. 190), y a las nociones de *éxtasis* (Bataille) y *conversión* (Sacristán, Castoriadis y Badiou), que consistirían en una ascesis laica, en un “descentramiento y mitigación de la egocentricidad que transforme el yo”, pero sin anularlo (Riechmann, 2015a, pp. 220-221). Conforme a estos principios, la elocución desde lo común adopta la forma de un decir híbrido y mutante, receloso de cualquier tipo de institucionalización. Ante la pregunta de si es posible una enunciación común que no sea un mero disfraz del yo, la escritura de Riechmann parece responder afirmativamente: sí, pero con un sujeto poético caleidoscópico, siempre en fuga.

Por otra parte, esta enunciación poliédrica no puede desligarse de los esfuerzos del pensamiento crítico contemporáneo por reconquistar al capital el territorio de lo identitario, desde el rechazo al sujeto absoluto o humanista (cartesiano, trascendente, coherente, capitalista) y su extensión comunitaria bajo la fórmula de contrato social, entendido como acuerdo entre yoes autónomos y propietarios que sacrifican parte de su libertad en aras de una mayor seguridad (Garcés, 2013). Se impugna la idea de comunidad como renuncia uniformadora a lo particular para conformar un espacio sin aristas que puede ser preludeo del totalitarismo, o como mera suma de individuos autorreferenciales, lo que conduce a una concepción paradójica, casi aporética, de comunidad: la comunidad real (y no su nostalgia, o su idealización) es aquella que pone en evidencia y no disimula la fractura entre la voluntad de ser en común y la imposibilidad de serlo del todo.

De este modo, puede reconocerse el descentramiento de Riechmann en el ser en común de Giorgio Agamben (Leandro Saidel, 2013; Agamben, 1996), que se sabe finito, inacabado y contingente y que está conformado por sujetos abiertos y singulares, que optan por la exposición (la renuncia a consolidar propiedades o estilos de vida) en lugar de por la exhibición. También dialoga con la “comunidad desobrada” de Jean-Luc Nancy (Groppo, 2011; Van Rooden, 2011; Leandro Saidel, 2013; Nancy, 2000 y 2001), aquella

que no pretende constituirse en algo objetivable, en una meta (no hay un *telos* o fin, un paradigma de organización social que se añore o al que se aspire), porque es mera voluntad de ser-en-común. El espacio de lo común es precisamente aquel en el que conviven un adentro y un afuera, el límite en el que ambos se saben irremediabilmente incompletos, de modo que la comunidad no es una suma de *mí-mismos* que concluye en un gran *Mí-mismo* abarcador, sino la conciencia de su fragilidad. Y en el seno de esta precariedad compartida es el lenguaje (y, sobre todo, la literatura como comunicación inoperante, sin el imperativo de ofrecer un resultado cerrado) el paradigma de lo común. Para Nancy, el valor del lenguaje no reside en un sistema de significación preexistente, sino en que se trata de un acontecimiento entre nosotros. De ahí que hable de comunismo literario (Van Rooden, 2011).

No están lejos los planteamientos del poeta de las tesis de Judith Butler (Butler, 2012; Gil: 2014), que piensa que, en el marco de una sociedad marcada por la lógica de la separación, la corrosión de los vínculos y la generalización de la precariedad como norma, podemos hacer de esta vulnerabilidad una fortaleza. A partir de la relectura de Hegel y su sujeto extático (la autoconciencia sólo puede venir del reconocimiento del otro: el sujeto está expulsado al afuera), Butler subraya que el individuo se genera en un espacio compartido, y no en una identidad autónoma, de modo que nunca tiene un saber completo de sí mismo. Se trataría entonces de repensar esos espacios de encuentro (espacios del *entre*), para afirmar lo que de común hay entre nosotros, prestando atención a los vínculos con lo que no soy, pero que me constituyen, de manera que hagan posibles y visibles todo tipo de singularidades/corporeidades. Eso sí, Butler reclama una nueva cultura sensorial (una nueva estética, podría afirmarse) que conjure dos peligros: a) el de celebrar la diferencia *per se*, porque entonces la diferencia se torna indiferencia y desprestigio de lo común; b) el de idealizar o esencializar lo que nos une.

Tampoco puede obviarse la concepción de la comunidad como falta o ausencia de Roberto Esposito (Groppa, 2011; Bacarlett Pérez, 2012; Pérez Bernal y Bacarlett Pérez, 2013; Esposito, 2012), aquello que compartimos con los otros y que no niega nuestra singularidad. Para Esposito, hay una tensión irreductible entre *communitas* (tendencia a la nada, a la renuncia de subjetividades fuertes y cerradas que propone la vida en común totalizadora) e *immunitas* (la lucha por preservar lo singular del vacío de lo común). En esta lucha entre lo propio y lo impropio (o *munus*, el deber para con los otros), la comunidad expropia total o parcialmente lo que es privativo de cada individuo, su subjetividad. En consecuencia, la comunidad es también extrañamiento, en tanto que posibilita la experiencia de una ausencia, de una distancia del sí mismo de cada uno de sus miembros. Por otra parte, la comunidad ha de ser impolítica (que no despolitizada), en el sentido de que, en su fragilidad y contingencia, sólo será posible si evita constituirse en sujeto de sujetos (esto es, en Estado), si sigue posibilitando esa experiencia del distanciamiento de sí.

Y, por último, en la praxis poética de Riechmann es más que visible el regreso al cuerpo del pensamiento posfundacional, cuerpo que, como recuerda Marina Garcés (Garcés, 2013) a partir de Butler, no se concibe como límite o frontera, sino como el más afuera de nuestro yo. Porque, sigue Garcés, una idea de lo común que supere la mera suma para intentar una gramática de la continuidad y de la trama, de la compartición de la precariedad, necesita del cuerpo.

Si, volviendo a Sloterdijk (Bacarlett Pérez, 2012; Pérez Bernal y Bacarlett Pérez, 2013), el ser humano ha prosperado conquistando espacios, en una titánica labor de colonización del exterior por extensión del interior, ¿no es el poema para Riechmann un instrumento para invertir ese mecanismo, esto es, para dejar que el afuera conquiste el adentro o, al menos, para posibilitar la osmosis interior-exterior? En definitiva, confiando en Riechmann, la comunidad que ha de venir, a diferencia de la descrita en la *República* platónica, necesitará de los poetas para prevenir tanto la domesticación del afuera como el encapsulamiento del adentro.

Bibliografía

- Agamben, G. (1996) *La comunidad que viene*. Madrid: Pre-Textos.
- Bacarlett Pérez, M. (2012) “La comunidad imposible. Utopías y paradojas del ser en común”. *La Colmena*, 75, pp. 39-48.
- Bégout, B. (2008) *Lugar común. El motel americano*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2012) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Casas, A. (2012) “Non-Lyric Poetry in the Current Systems of Genres”. En Baltrusch, B. y Lourido, I. (Eds.) *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry* (pp. 29-44). München: Martin Meidenbauer.
- Combe, D. (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.) *Teorías sobre la Lírica* (pp. 127-153). Madrid: Arco Libros.
- Demirovic, A. (2013) “Crisis del sujeto - Perspectivas de la capacidad de acción. Preguntas a la teoría crítica del sujeto”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5, pp. 18-43.
- Esposito, R. (2012) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Gil, S. (2014) “Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común”. *ÉNDOXA. Series Filosóficas*, 34, pp. 287-302.
- González Hortigüela, T. (2009) “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico”. *Zer – Revista de estudios de comunicación*, 14 (27), pp. 149-163.
- Groppi, A. (2011) “Tres versiones contemporáneas de la comunidad. Hacia una teoría política post-fundacionalista”. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 42, pp. 49-68.
- Leandro Saidel, M. (2013) “Deconstrucción del sujeto metafísico en Nancy y Agamben: hacia una ontología de las singularidades en común”. *EIKASIA – Revista de Filosofía*, 48, pp. 61-78.
- Martín-Estudillo, L. (2008) *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Nancy, J. (2001) *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena.
- Nancy, J. (2013) *La partición de las voces*. Madrid: Avarigani Editores.
- Pérez Bernal, A. y Bacarlett Pérez, M. (2013) “De la crisis de la comunidad a la comunidad de la crisis. Algunas paradojas del estar en común”. *ARETÉ. Revista de Filosofía*, XXV (2), pp. 307-335.
- Rendueles, C. (2013) *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing.
- Riechmann, J. (2015a) *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Riechmann, J. (2015b) *Himnos craquelados*. Madrid: Calambur.
- Scarano, L. (1998) “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”. En Sevilla, F. y Alvar, C. (Eds.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III, pp. 692-697. Madrid: Castalia.
- Van Rooden, A. (2011) “La comunidad en obra. Jean-Luc Nancy en diálogo con Maurice Blanchot: Un desacuerdo tácito”. *Revista PLÉYADE*, IV (1), pp. 79-103.
- Ventura, L. (2015) “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”. En Calderón, A. y Osorio, G. (Eds.) *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*, pp. 243-265. Granada: Valparaíso.



Perseverancia de los cuerpos: comentario a un poema de Olvido García Valdés

Andrea Toribio Álvarez
(Universidad Autónoma de Madrid)

andrea.tab12@gmail.com

Resumen: El alejamiento y la proximidad junto a la gracilidad con la que se desplaza Olvido García Valdés por los distintos enfoques líricos dentro de su producción poética, no es más que la distancia que la poeta presupone al enfrentarse a la escritura. Asimismo, se relaciona con la idea en torno a la percepción de lo real que posee García Valdés sobre el instante que expira para ser recordado o rotundamente olvidado y la necesidad de contar cómo se suceden y se solapan entre sí los tiempos de la experiencia vital. La reflexión que reverbera, y sobre la que insiste reiteradamente, nos acerca a una escritura sobre el tiempo, y la correspondencia que éste tiene con el plano de lo real que es, a su vez, vida y muerte. En el siguiente trabajo, tomaremos el poema «Allá no, ya no», perteneciente al poemario *Y todos estábamos vivos* (2007), que también figura recogido en su obra completa *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008) como un espacio poético que nos permita establecer los límites de superación de la difusa barrera entre lo real e irreal de la existencia. La elección de este poema se basa en el riesgo que la poeta asume al reflejar la hondura que despierta la verbalización del silencio y de las grietas propias, siendo esta una oración huérfana que logra producir la aparición de una atmósfera de virtud y epifanía en total plenitud: la muerte a través de la luz de la memoria.

Palabras clave: Olvido García Valdés, poesía española contemporánea, metafísica, símbolos

Resumo: O afastamento e a proximidade xunto á gracilidade coa que se despraza Olvido García Valdés polos distintos enfoques líricos dentro da súa produción poética, non é máis que a distancia que a poeta presupón ao enfrentarse á escritura. Así mesmo, relaciónase coa idea ao redor da percepción do real que posúe García Valdés sobre o instante que expira para ser lembrado ou rotundamente esquecido e a necesidade de contar como se suceden e se solapan entre si os tempos da experiencia vital. A reflexión que reverbera, e sobre a que insiste reiteradamente, achéganos a unha escritura sobre o tempo, e a correspondencia que este ten co plano do real que é, á súa vez, vida e morte. No seguinte traballo, tomaremos o poema “Allá no, ya no”, pertencente ao poemario *Y todos estábamos vivos* (2007), que tamén figura recollido na súa obra completa *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008), como un espazo poético que nos permita establecer os límites de superación da difusa barreira entre o real e irreal da existencia. A elección deste poema baséase no risco que a poeta asume ao reflectir a fondura que esperta a verbalización do silencio e das gretas propias, sendo esta unha oración orfa que logra producir a aparición dunha atmosfera de virtude e epifanía en total plenitude: a morte a través da luz da memoria.

Palabras chave: Olvido García Valdés, poesía española contemporánea, metafísica, símbolos

Abstract: Remoteness and closeness together with the gracefulness with which Olvido García Valdés moves through the different approaches inside her poetic is only the distance that she conceives on facing writing. Furthermore, this idea is related with the perception of reality that she owns about the expired moment to be remembered or strongly forgotten, and also the need for recounting how vital experiences rhythms unfold. The echoed reflection, stressed repeatedly, brings us closer to Poetic of Time in writing and its corresponding impact in practice, which is itself happens to be life and death. The following work will take the poem «Allá no, ya no», belonging to her poetry book *Y todos estábamos vivos* (2007), also included in her complete Works, *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008), as a space of poetry that allow us to establish overcoming limits from the blurred barrier between real and not real of existence. The choice for this piece of verse is based in the risk that the poet takes by reflecting the depth that awakens the verbalization of silence and her own cracks, this being a orphan's prayer that manages to produce the emergence of a virtuous atmosphere and epiphany in plenitude: death through the light of remembrance.

Keywords: Olvido García Valdés, spanish-contemporary poetry, metaphysics, symbols

Como preámbulo, me gustaría rescatar unas palabras que menciona el poeta Jorge Riechmann en su libro *Resistencia de materiales* (2006) a propósito de Olvido García Valdés. En él, refiere una anécdota en la cual la poeta cuenta que oyó al poeta sirio Nazih Abu Afash indicar haber creído “que la poesía me permitiría decir lo que tenía que decir sin que la muerte se enterara” (p. 29). En la construcción de un diálogo constante con y desde la palabra poética esta afirmación, que sin duda podría resultar ajena en la enunciación lírica de cualquier autor contemporáneo, invita al lector a detenerse y a preguntarse acerca de esta brillante revelación. Pero más allá de la simple emoción del encuentro que de estas palabras pudiese desprenderse, éstas provocan la aparición de una senda hacia el entendimiento de un espacio muy concreto de la poesía de Olvido García Valdés. ¿Dónde situar al “yo” poético frente a la tensión derivada de la relación que se establece entre *el devenir* y *el suceder* del ser?

En torno a esta red discursiva, tejida a modo de salvoconducto ante la velocidad que adquiere la pregunta, José Ángel Valente dirá que aquello que denominamos “poema” es “antes que cualquier otra cosa, lugar, estancia, morada, habitación donde el estar y el ser se unifican” (2006, p. 25). Por lo tanto, y para lo que nos interesa, ¿qué estado de la materia por medio de la palabra alcanza la respuesta a nuestra pregunta? Parece que el trance debe ser superado mediante la creación o el surgimiento de un tiempo y espacio mítico. La conciencia jugará entonces un papel vertebrador por encima de la identidad del ser y su carácter perecedero, haciendo que lo que no se conoce, lo lejano, lo de allá, se traslade al, coloquialmente, *más acá*. Este será el caso del poema que nos ocupa: “allá no, ya no” de Olvido García Valdés:

allá no, ya no

los helechos dorsales, las espinas
muralla expandida de Max Ernst,
y el cuervo lento

nada del manto, de la
alacena, misericordia, la viga negra
de arañas

salvo salvajes
cepas azules, hortensias
ya nada

y ella lleva de muerta
diez años, y él lleva más

Y todos estábamos vivos (2006, p. 61)

Toribio Álvarez, Andrea (2016) “Perseverancia de los cuerpos: comentario a un poema de Olvido García Valdés”.
En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.) *Nuevas perspectivas
literarias y culturales (I CIJIELC)*. Vigo: MACC-ELICIN. ISBN:978-84-608-6759-3

El tiempo, la memoria y el espacio pueden considerarse las piedras angulares de un juego que se observa de forma habitual en la poesía de García Valdés: exponer al “yo” lírico a distintos fotogramas de la memoria mediante un lenguaje atravesado por una poética de símbolos comunes, accediendo a una nueva dimensión de lo que el ser humano comprende por “eternidad” o “inmortalidad del alma”. La atmósfera del mito, del mundo de los sueños, de lo onírico comprenderá todas las instancias que definen al ser humano en su recorrido vital y que permanecen constantes en un no-tiempo.

Se hace patente la necesidad de regresar al lugar de enunciación desde el que es posible rescatar el discurso en su esencia. Por ello, el aura que proporciona y promociona el mito constituye el espacio destinado a todo lo que debe ser preservado. No en vano recomendará Rosa Chacel a una joven Ana María Moix, durante su prolongada correspondencia, la lectura del filósofo Heidegger, próxima a esta cosmovisión:

Se lo recomiendo principalmente porque le lleva a uno, como nadie, a mirar el pensamiento de Occidente desde sus comienzos, sin solución de continuidad. Y ésa es una de las cosas que yo siento como esenciales: no romper el hilo, seguir siempre hablando de lo mismo –en su infinito cambio– siempre respondiendo acordes, nunca saliendo por peteneras para complacer a la galería. Ése es el sistema que lleva no a ser original, sino a ser originario.

Chacel y Moix, 2015, p. 52

García Valdés decidirá trasladar el plano sombreado de la muerte hacia la luz y hacia el logos que dispone el mito, permitiendo así la aparición de un lenguaje singular en el que lo que está lejos y lo que se encuentra próximo se fundan gracias a la voluntad poética. El poema que analizamos expondrá a este respecto una distribución crucial que adecúa de forma espléndida la forma al contenido. Dispone de seis apartados concretos que coinciden con las estrofas; el primer verso único y epigráfico conforma el primer bloque: “**allá** no, ya no”. En segundo lugar, una estrofa de tres versos en la que abordamos una enumeración que aúna elementos de la maravilla de la ficción propios de la llegada del tiempo del mito; predominan la imagen del bosque –cuya explicación se desarrollará con mayor profundidad cuando hablemos de la simbología–, formulado de manera algo borgiana con un *kenning*: “muralla expandida de Max Ernst”, y la del cuervo que no remitirá a la muerte, sino al color de su plumaje negro, relacionado con la idea de principio (“noche materna”, “nieblas primigenias”, “tierra fecundante”), según indica Juan Eduardo Cirlot en su magistral *Diccionario de los símbolos* (1988), sin olvidar que, en la iconografía cristiana, es también alegoría de la soledad (p. 161).

La tercera sección –nuevamente estrofa de tres versos– mucho tendrá que ver con lo último comentado. En ella, fija una relación de términos afines solo que, en esta ocasión, remitirán al mundo real de los sentidos y la experiencia. Exactamente se referirá al mundo de la casa, del hogar ahora deshabitado y con él, a la ausencia de los cuerpos, teniendo en cuenta lo que afirma la poeta Esther Ramón en unas palabras a la poesía de Olvido García Valdés: “todo tiene cabida en la casa vaciada” (2008, p. 124). La presentación de los mismos de forma individualizada le permite a García Valdés llenar el poema de corporeidad. Continuamos ahora con la cuarta división, estrofa de dos versos que retorna sobre la idea de origen renovado y mítico haciendo alusión al color “azul” y a las “hortensias”, flores que configuran el bosque del mito junto a “los helechos dorsales”. Reafirma el nuevo territorio conquistado en la quinta estrofa, también de un solo verso “ya nada”, para finalizar con una sexta estrofa de dos versos que confirman que ese lugar mítico está habitado, como lo estuvo anteriormente en algunas tradiciones, religiones y culturas “el mundo de la muerte”. La verbalización de ambos residentes se produce de forma individual mediante los pronombres “ella” y “él”, que en ningún momento llegan a conversar entre sí.

En este poema, el “yo” lírico se sitúa frente al sepulcro para ejecutar una reformulación del “ser para la muerte” del filósofo alemán Heidegger y “el ser para la vida” o “el ser para el inicio” de la filósofa Hannah Arendt. Fruto de aunar ambas concepciones, las nociones “tiempo” y “muerte” se considerarán creaciones terminológicas instrumentales del individuo: la temporalidad sitúa al sujeto en el mundo en el que vive y la muerte limita su experiencia y lo define. Con todo, ¿podríamos afirmar que la poesía de Olvido García Valdés se adscribe a una corriente poética de derrota? La apelación incesante que centellea en torno a la conciencia como constatación de lo que prevalece nos permite aseverar que no todo es oscuridad y sombra.

Volviendo ahora, brevemente, sobre la última estrofa ¿quiénes son los convocados por García Valdés bajo los pronombres? Hablamos de una pérdida semántica de los rostros a favor de las categorías gramaticales o conciencias estáticas. “Él”, en el poemario en el que encontramos este poema, *Y todos estábamos vivos* (2007), remite, en la mayor parte de las ocasiones, a la figura del padre en un tono descriptivo: “era mi padre el rabino, el campesino / de pie rojo y mano / y rostro rojo como el sol” (p. 59), mientras que el de “ella” resulta ser algo más complejo al comprenderse desde una estación límite o frontera: “Cuando le hablo de ella, / de su benigna intransigencia y su rigor, me la devuelve / en fantasía: real la imagen y lo real. Como hogueras” (p. 43).

A este respecto, debemos pensar en un tratamiento de la figura de los padres en perspectiva, instalados en un tiempo mítico. Contamos además con un dato imprescindible, el período de tiempo que comprende la pérdida de ambas esencias “y ella lleva de muerta / diez años, y él lleva más”. Nos movemos en un círculo concéntrico cuya única salida parece extrapolarse de otras composiciones y del calor proporcionado por la visión tan intimista del hogar y esa tercera estrofa tan representativa, prácticamente un fotograma de la casa.

El motivo de la escritura se perfila como una ocasión perfecta para acceder al luto del que hablaba Walter Benjamin, desde la distancia de la escritura y la propia lejanía que expresa la autora mediante alegorías y símbolos: “un lugar en el que tomarnos tiempo para sentir el dolor, para rememorar la cosa perdida” (Antonio Méndez Rubio, 2005, p. 10).

Pese al afán intimista, encontramos un tono conversacional que permite salir a la poeta del paraje de leyenda y mistificación en el que se encontraba absorta. Resulta igualmente interesante comprobar lo que escribiría Pere Gimferrer al respecto de la dicotomía conciencia e identidad sobre el último Max Ernst, mencionado explícitamente en el poema:

El proceso de disolución de la identidad será en las obras de vejez “la inesperada serenidad de un espacio conciliado, la pureza de una inmovilidad que va más allá de lo geológico, que en la ausencia de tensiones halla el sentido en el ser.

Gimferrer, 1983, p 16

Aquella fuente teórica procedente de la filosofía alemana no es la única de la que se ve contagiada el texto: Rosalía de Castro y su poemario *En las orillas del Sar* posee un impacto de relevancia doble en la poesía de García Valdés. Por un lado, atiende al esquema organizativo que proyecta García Valdés sobre *Y todos estábamos vivos*, donde ningún poema posee título propio mas que las indicaciones del primer verso y la sección del libro a la que se adscribe: “Lugares”, “No para sí” y “Sombra a sombra”. Es realmente curioso

a estos efectos comprobar que el poemario de Rosalía posee una distribución semejante: “Orillas del Sar”, “Margarita”, “Los tristes”, “Los robles”, “Volved”, “Las canciones que oyó la niña”, “La canción que oyó en sueños el viejo”, “Santa Escolástica”, “A la luna”, “Las campanas”. Y por el otro, la composición de Rosalía dedicada a la muerte accidental de su hijo: “Era apacible el día”, cuyo interés para nuestro trabajo reside en los versos finales: “Nada hay eterno para el hombre, huésped / de un día, en este mundo terrenal, / en donde nace, vive y al fin muere, / cual todo nace, vive y muere acá” (1993, p. 30)¹. Tenemos que tener en cuenta, ante todo, que la materia sobre la que se cierne la poesía de Rosalía en este poemario se centra en una temática que:

[...] es, ante todo, íntima, aunque hayamos de tener en cuenta que sobre esa intimidad está cargando, con todo su peso y con la máxima virulencia, la realidad inmediata, concreta, que unas veces aflora hasta el poema [...], de modo directo; en otras ocasiones, el contexto aparece de forma difusa, mediante alusiones que configuran y resumen un estado de ánimo.

Rosalía de Castro, 1997, pp. 51-52

No exenta de la problemática de la aplicación de un ideal estético, simbólico y técnico se encuentra la capacidad expresiva del lenguaje en este poema. La imposibilidad de dar parte de lo real, asfixia que comenzase en 1902 con la carta de Lord Chandos a Francis Bacon de Hugo Von Hoffmannsthal daría un giro radical a la retórica que venía empleándose en creación literaria hasta el momento. La misma Olvido García Valdés aludiría a la importancia y la repercusión que traería la aparición de este texto:

Al comienzo se me iba haciendo cada vez más imposible tratar un tema de naturaleza general o más elevada, y usar para tales efectos aquellos términos de los cuales suele valerse todo el mundo sin vacilar y con gran facilidad. [...] Poco a poco fue extendiéndose el mal como una mancha de ácido corrosivo. Incluso en la charla familiar y trivial los juicios que uno suele enunciar a la ligera, con una seguridad de sonámbulo, se me hacían discutibles hasta el extremo de obligarme a dejar de participar del todo en conversaciones de esa índole. [...] La disposición de mi mente me obligaba a ver todas las cosas de que se hablaba tan de cerca que daba miedo: bajo su lente de aumento vi una vez un pedazo de piel de mi meñique que parecía una tierra en barbecho, llena de surcos y cavidades, y así veía también a los hombres y sus actos. Ya no lograba abarcarlos con la mirada simplificadora de la costumbre.

García Valdés, 2009, p. 15

El dificultoso armazón verbal que se levanta para dar cabida a la nomenclatura que la realidad reivindica parte de una honda meditación en la que la palabra no acaba de adoptar una completa significación, a riesgo de precipitar su expresión sobre la “nada”. Formalmente podríamos aludir a un estilo despojado de cualquier tipo de adorno o velo que hiciese al lector perderse en una multitud de símbolos inconexos. Lo cierto es que García Valdés integra cada elemento del poema de tal forma que llega a aislarlo, provocando enormes contrastes y *assemblages*. Este engranaje mecaniza el poema polarizándolo en dos agrupaciones de significado: “la materialidad” y “lo metafísico del hecho real”. La selección de elementos es escasa pero concisa. Éstos se perfilan como pinceladas de un lienzo o como focos que iluminan con luz propia una visión completa de lo real a través de los sentidos. En primer lugar, es necesario destacar el conjunto que conforman los elementos que dan forma al primer bloque de versos (v.2, v.3 y v.4) y que componen una

¹ Esta pieza se encuentra en el primer grupo de poemas de *En las orillas del Sar*, bajo un título similar *Orillas del Sar* ubicando al lector en un espacio determinado como García Valdés en su poema al inscribirlo en el apartado Lugares. Esta última similitud también se podría relacionar con la alusión al pintor surrealista Max Ernst mencionado en el poema, y la serie: *Lieux communs* (Lugares comunes-Todos los días), álbum publicado el 21 de junio de 1971 en la editorial Alexandre Iolas de Milán.

teórica “espesura”. Nos referimos a los “helechos dorsales”, plantas que se encuentran en la visión poética del bosque y que tienden a habitar lugares húmedos y de luz clara. Sin embargo, en el poema, el epíteto que los acompaña “dorsales” nos conduce directamente al envés, es decir, a la cara inferior de la hoja, a lo que no se ve, a lo oscuro. La mención explícita de “espinas” es quizá más compleja. Leemos la misma voz en otro poema de la misma sección, “Lugares”: “hubo vida mientras hubo”, concretamente en los versos finales, “de lo añil y lo dulce, / de lo reposado sobre la corola, / antes jugosa y verde, la corola / de espinas” (García Valdés, 2007, p. 75), empleada para describir algunos elementos de una flor. Por lo tanto, parece que los “helechos” poseen “espinas” o partes dentadas en la parte anterior o, al menos, tacto afilado en el contorno. Acudiendo de nuevo a Juan Eduardo Cirlot, encontramos que este elemento conjuga así mismo ideas antitéticas y paradójicas como el éxtasis o la angustia, la existencia y la no existencia, el placer y el dolor, algo que encajaría perfectamente con la intención del *collage* como contraposición de ideas en equilibrio, conformando el “núcleo mismo de la conciencia” (Gimferrer, 1983, p. 195). La “muralla expandida de Max Ernst” haría referencia directa a una serie de composiciones que el autor realizaría en distintos momentos de su vida, la mayor parte de ellas ubicadas en el periodo surrealista y la irrupción de la técnica del *frottage*² en 1925. Principalmente, emplearía dicho procedimiento a la hora de representar instantáneas de una naturaleza en extinción, un paisaje interior generalmente caracterizado por la falta de claridad y un paisaje nocturno ateniéndonos a la presencia de la representación de la luna en multitud de ellos. Esta técnica, en cuanto a representación del mundo originario, también poseería un empleo que permite establecer la categoría de “hombre” como un elemento más en la naturaleza, que vive y muere en ella, fundiéndose:

[...] puede derivar hacia el plano de lo antropomórfico para borrar del rostro humano cualquier parentesco con su máscara, para restituirlo al reino indiferenciado donde el hombre es animal y mineral y es humo y es tallo de una flora en putrefacción.

Gimferrer, 1983, p. 7

Algo que ya había trazado Rosalía en el poema que comentábamos y que guardaba grandes similitudes con el de García Valdés:

Tierra sobre el cadáver insepulto / antes que empiece a corromperse... itierra! / Ya el hoyo se ha cubierto, sosegaos, / bien pronto en los terrones removidos / verde y pujante crecerá la yerba.

Rosalía de Castro, 1997, p. 89

Las muestras más representativas se ciernen sobre la pintura de bosques en ausencia de limitaciones espaciales³. En el caso de que en la propia pintura parezcan existir lo cierto es que se prefiguran como laberintos de una intimidad alegórica intrincada, una auténtica sensación de micro-cosmos poético completamente cerrado sobre el que cae la noche⁴.

² Técnica pictórica que consiste en frotar un lápiz o un carboncillo a un papel sobre un objeto determinado para conseguir una impresión del mismo.

³ Max Ernst, *La foresta imbalsamata*, 1933. De Ménil Family Collection, Houston, Texas. Disponible en: <http://bit.ly/1pFTEXj> [Consulta: 28.03.2016].

⁴ Max Ernst, *El gran bosque*, 1927. Kunstmuseum, Basilea. Disponible en: <http://bit.ly/1RwvozK> [Consulta: 28.03.2016]. Max Ernst, *Bosque umbrío y pájaro*, 1926. Colección privada. Disponible en: <http://bit.ly/1RwvozK> [Consulta: 28.03.2016].

La propia poeta aludiría a la temática que le ofrece “el bosque” en un poema especialmente significativo perteneciente al poemario *La caída de Ícaro* (1982-1989), en el que la voz poética termina sentenciando “el espacio del bosque / es corazón” (García Valdés, 2008, p. 50). Aún más relevante es la mención que realiza en el texto “Después de Y todos estábamos vivos” que el lector puede encontrar de forma sencilla en el volumen de las obras completas, en el que afirma: “De la intimidad y lo exterior, o en los bosques moramos” (García Valdés, 2008, p. 444).

La elección del motivo del bosque no es producto de la casualidad ni de la convergencia de estéticas, sino de algo mucho más sencillo: en literatura el bosque es aquel lugar destinado al cultivo folklórico del mito. Y es, además, alusión directa al tópico “hortus conclusus”, tema pictórico habitual en el arte que tanto interesa a Olvido García Valdés, pues éste y las técnicas pictóricas poseen una gran relevancia en la producción de la poeta, y que simbolizaría, por un lado, para la cultura griega, aquel espacio metafórico dedicado a la fertilidad y, por el otro, en la expresión artística cristiana, una reformulación y traslado de la cosmovisión mencionada hacia el terreno del cuerpo y la virtud (Ross, 2008, pp. 108-144).

También, y mucho más interesante en relación a nuestro poema, comentamos ahora la referencia al principio materno y femenino de la composición. Ante una perspectiva disgregada en diferentes planos, aparece la figura del cuervo, “y el cuervo lento” (v.4). Inserto en el espacio del bosque, y tras una lectura de unas certeras palabras de Cirlot en torno al espacio citado:

Dada la asimilación del principio femenino y el inconsciente, obvio es que el bosque tiene un sentido correlativo. Por ello, puede afirmar Jung que los terrores del bosque tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante (de la razón).

Cirlot, 1988, p. 102

Diremos que el propio Max Ernst requirió de la urgencia de la imagen citada, el bosque, con un claro propósito como señala Gimferrer:

la liturgia de la noche gótica de los bosques y la piedra es entonces necesaria: es a la vez un exorcismo liberador y una búsqueda de la propia identidad en un ámbito donde no existen identidades reconocibles. Pero al fin vemos –o creemos ver– nuestro rostro: no está en este ámbito, no hay ni rostro ni ámbito, no tenemos rostro porque no tenemos identidad. Ernst ha llegado al espacio donde nuestro rostro es el desvanecimiento de un rostro, donde nuestra identidad es la disolución de la identidad.

Gimferrer, 1983, p. 19

De forma paralela, podríamos ahora establecer la presencia del cuervo como un elemento perturbador y creador de un estado de conciencia así como ave capaz de mantener cierto halo de incertidumbre como lo hiciese Edgar Allan Poe en su conocido poema *The Raven* de 1845. El nombre del poeta inglés también se hace explícito en un poema dedicado a Jaime Siles de *Y todos estábamos vivos* (García Valdés, 2007, p. 195): “enciende el sol ahora / tejados o fijeza, enfermiza / afección / de **Poe**⁵ sombra y deseo”. De hecho, el verso de García Valdés “ya nada” (v.10) es muy similar al “Nevermore” que musitaba el cuervo de Poe a un sujeto lírico innominado que se debate entre el deseo de recordar u olvidar, temática próxima a la de la poeta, mas desde un planteamiento distinto al no pretender de forma intencionada imbuir al lector en un pasaje alegórico aunque finalmente así sea. La imagen de las aves en Olvido García Valdés resulta ser

⁵ Añado la negrita.

un recurso frecuente, tanto que serán el *leitmotiv* de uno de sus poemarios, *ella, los pájaros* (1994). También en Max Ernst (Véanse notas 3 y 4), el “avatar del personaje-pájaro tan frecuente en toda la obra de Ernst señala de manera profunda la divisoria entre dos zonas del cuadro, pese a no encontrarse estrictamente en su centro” como bien señala Gimferrer (1983, p. 10), o como puntualiza José Ángel Valente: “El personaje-pájaro y su identificación con el propio creador es elemento característico en la obra de Max Ernst” (1991, p. 161). Para Cirlot, a diferencia de los autores anteriores, el cuervo poseería una carga simbólica extraída de una creencia o interpretación de los pieles rojas americanos: supone el creador del mundo visible. Desde esta última aseveración la poeta nos conduce directamente al espacio de la casa, ya que el tiempo y el espacio en García Valdés se ubica en el plano de lo real únicamente afectado por el ritmo que le confiere la conciencia del mito. El cuervo le permite trazar una línea de lo que comienza a existir: lo visible.

El vínculo familiar se exterioriza de forma total a través de la metonimia de los elementos que integran la casa. El bloque está formado por “el manto” (v.5), una “alacena”, “misericordia” y una “viga negra / de arañas” (v.6-7). El manto, en primer lugar, se relaciona con la primera composición del poemario *Y todos estábamos vivos*: “oye batir la sangre en el oído” (García Valdés, 2007, p. 13), concretamente en los siguientes versos paranomásticos: “[...] mantillo, manta, maternidad” (v.20) en los que encontramos la clave de la alusión: el manto como prenda de vestir materno se asimila al manto que cubre la tierra también madre y protectora⁶. En segundo lugar, tanto la “alacena” como la “misericordia” son dos elementos que conviven bajo el mismo techo. La alacena es, acorde a la definición del DRAE, (22ª ed. 2012): “armario, generalmente empotrado en la pared, con puertas y anaqueles, donde se guardan diversos objetos”, y la “misericordia”, desentendiéndonos de la acepción que refiere a la “virtud que inclina el ánimo a compadecerse de los trabajos y miserias ajenas” nos centramos en aquella que apunta a la segunda entrada: “pieza en los asientos de los coros de las iglesias para descansar disimuladamente, medio sentado sobre ella, cuando se debe estar en pie”. El término permite no sólo hablar de un elemento más que se añade al destello del hogar sino un alto que favorece el equilibrio del poema e incluso una llamada a la propia naturaleza de la vida y el fin de la misma. De nuevo, otro elemento que reitera la presencia del vínculo de sangre “la viga negra / de arañas”, puesto que la “viga” se toma como componente constitutivo del esqueleto de una casa, al igual que se comportan los padres por ser primeras figuras referenciales y vitales. El calificativo femenino “negras” aparece igualmente en dos ocasiones más dentro del poemario (García Valdés, 2007, pp. 77 y 111). Curiosamente, en el primer poema (p. 77), la significación brotará desde los muros del mismo ambiente, la protección que ofrece la casa. En el segundo (p. 111), el sentido surgirá desde la llegada del tiempo de las arañas. En esta composición, en la que ni siquiera son nombradas, logramos deducir su presencia debido a las referencias que se llevan a cabo en torno al color a partir de un elemento como es la queratina de sus cuerpos, y al paso vivo y ligero que exhiben. Consideramos, a este respecto, y debido a la expresa mención a las “arañas” la significación que les concede a nivel simbólico:

[...] así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel “sacrificio continuo”, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva.

Cirlot, 1988, p. 77

6 Recordemos a este propósito el poemario *Tala* (1938) de Gabriela Mistral, cuyos poemas reivindican “la substancia del origen”.

Esto último nos permite afirmar que García Valdés teje un nuevo comienzo, un renovado principio de vida, integrando la dicotomía “existencia” y “fin” en el plano de lo real dominado por el tiempo mítico. Es por ello coherente que los versos que encontramos a continuación: “cepas azules, hortensias” remitan al mismo pretexto. La flor es una imagen de centro y, por tanto, arquetípica del alma, algo que, para Olvido García Valdés, poseerá la misma validez que la materialidad que se deduce del cuerpo: “El alma muere con el cuerpo / el alma es el cuerpo” (2008, p. 67). A propósito de la significación de la flor, Claudio Guillén nos dirá que en la poesía náhuatl, “la flor abraza la inmanencia del mar y la urgencia del vivir” (2005, p. 229).

La significación novedosa que adquiere el apelativo “azules” a “cepas” contrasta con los anteriores que figuran en otros poemas como en la composición “Instancias del camino”, del poemario *Del ojo al hueso* (2001) en el que estas “cepas”, figurarán “abrasadas” (2008, p. 291) y “podadas” (2008, p. 388). El verso anterior, “salvo salvajes” (v.8), apunta hacia lo incontrolable de ese comienzo que se nutre en su mayor parte de la memoria y que incide sobre el color azul, designio de lo real, como sucede en el poema procedente del poemario *caza nocturna* (1997), “Te habías quedado todo el día” (2008, pp. 158-159): “Volver al corazón. Entonces ya la música / es azul, azul es la dulzura. Pedir” o en “Ella tiene los pies como Marilyn Monroe”, de *Exposición* (1990): “El amor es una enfermedad / campanillas azules” (2008, p. 60)⁷.

El origen del empleo del símbolo se encuentra en el poeta alemán Novalis⁸ y su empleo, tanto en Bécquer como en este último, “proponen la experiencia de un arte total: por medio de la literatura y del color azul integran elementos pertenecientes a distintos campos sensoriales” (Miguel-Pueyo, 2009, p. 33).

Con todo ello, ¿de qué nos está hablando realmente Olvido García Valdés? La maternidad y el bosque, el tono afectado ya superado en la voz poética, la fotografía interior de la casa como correlato objetivo, metonimia de las figuras de los padres, son, en su conjunto, elementos que presentan una temática clásica en poesía: “el tanathos”. No obstante, la poeta efectúa un tratamiento distinto desde la gracilidad del “pathos”. Habla del vacío en retrospectiva constatado por el paso del tiempo y la soledad de los espacios, pero introduce una inflexión casi de sorpresa. Habla de estados de la materia y los contrapone: vivos y muertos son ahora verdaderos estados de conciencia. Aquel “ser para la vida” de Hanna Arendt toma el negativo del postulado del filósofo Heidegger, el “ser para la muerte”, en este poema, recogiendo y albergando un sistema de símbolos condicionado por las fracturas del espacio, el tiempo y la memoria. En la poesía de Olvido García Valdés, y haciendo referencia al título del poemario en el que encontramos esta composición, se confirma que “Y todos estábamos vivos”.

No es más que la concepción de la muerte a través de la luz. Una rememoración del espacio de la casa despierta a sus habitantes y se adscribe al tópico latino “Somnus, imago mortis”, es decir, “el sueño es el hermano de la muerte”. No obstante, se verá sustituido por “la memoria” como “hermana de la muerte” en el espacio y tiempo tangible de lo visible, pues como dijese María Zambrano: “La lucha por la vida es ante todo una lucha con la vida” (1992, p. 37).

7 Este último verso mantiene una estrecha relación con otro procedente de las Rimas de Bécquer: «Si al mecer campanillas azules / de tu balcón» (2007, p. 77).

8 La escritora Penélope Fitzgerald escribiría una especie de biografía en torno a la figura de Novalis titulada: *La flor azul*, (Impedimenta, 2014). Se publicó en 1997 y recibió el National Books Critics Circle Awards.

Bibliografía

- Ahumada Cristi, M. (2011). "Del ser-para-la-muerte al ser-para-el-inicio". *Revista de filosofía Factótum*, 7, pp. 8-13.
- Bécquer, G. A. (2007). *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa-Calpe. Edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy.
- Castro, R. de (1993). *En las orillas del Sar*. Madrid: Espasa-Calpe. Edición de Eugene F. del Vecchio.
- Castro, R. de (1997). *En las orillas del Sar*. Madrid: Akal. Edición de Mauro Armiño.
- Chacel, R. y Moix, A. M^a. (2015). *De mar a mar*. Barcelona: Comba.
- Cirlot, J.E. (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Ernst, M. (2009). *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collage originales*. Madrid: Fundación Mapfre.
- García Vega, L. (2013). "Rosalía de Castro y su hijo Adriano. Génesis y desarrollo de un poema elegíaco". *Revista de Filología Románica*, 30 (1), pp. 53-73.
- García Valdés, O. (2007). *Y todos estábamos vivos*. Barcelona: Tusquets.
- García Valdés, O. (2008). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Valdés, O. (2009). "Olvido García Valdés: De ir y venir. Notas para una poética". Conferencia. Disponible en: <http://bit.ly/1nkYx71> [Consulta: 03.18.2016].
- Gimferrer, P. (1983). *Max Ernst*. Barcelona: Polígrafa.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Méndez Rubio, A. (2005). *Por más señas* [DVD]. Barcelona.
- Miguel-Pueyo, C. (1979). "El color del Romanticismo: en busca de un arte". *Currents in comparative Romance languages and literatures*, 167, pp. 32-34.
- Mistral, G. (1979). *Tala*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Ramón, E. (2008). "Canción adherida a la cal de la pared, a la madera". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 702, pp. 121-124.
- Valente, J. A. (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- Valente, J. A. (2006). *Palabra y materia*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Ross, J. (2008). *Figuring the Feminine. The Rethoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*. Canada: University of Toronto Press.
- Zambrano, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela.



“Sin consumirte ardiendo hacia el futuro”: modernidad y clasicismo en *Alondra de verdad* de Gerardo Diego

Laura García Sánchez
(Universidad Autónoma de Madrid)

lgs.lauragarciasanchez@gmail.com

Resumen: *Alondra de verdad*, poemario gestado durante una década (1926-1936) por Gerardo Diego, alberga un conjunto de cuarenta y dos sonetos en los que la variedad de técnicas e influencias literarias resulta una constante. Pese a la raigambre clásica que podría presuponerse a causa de la rigidez métrica, debemos remontarnos a los planteamientos teóricos del cántabro y al resto de su producción. En ambos, Diego se pronuncia a favor de la imperiosa necesidad de convivencia pacífica entre la tradición y la modernidad, al tiempo que reivindica el influjo de poetas como Góngora, Juan Ramón Jiménez o Vicente Huidobro. De este modo, encontramos diferentes versiones de un mismo poeta: aquel imbuido por las corrientes de su tiempo y en las que participa activamente (como el creacionismo, muchas veces impregnado del cubismo, o del ultraísmo de *Evasión*), y otro mucho más clásico, derivado probablemente de su faceta académica y de su conocimiento literario (como el de la *Fábula de Equis y Zeda*). A este diálogo entre la literatura clásica y la creacionista/cubista habría que unir las múltiples facetas artísticas del profesor y crítico literario, así como sus inclinaciones hacia otras disciplinas como la música, la pintura o el cine. Partiendo de estas confluencias, nuestro estudio tiene como pretensión demostrar la atemporalidad de la obra de Gerardo Diego a través del análisis de las temáticas y procedimientos formales presentes en una breve selección de poemas de *Alondra de verdad*.

Palabras clave: Gerardo Diego, *Alondra de verdad*, tradición, modernidad, creacionismo

Resumo: *Alondra de verdad*, poemario xestado durante unha década (1926-1936) por Gerardo Diego, alberga un conxunto de corenta e dous sonetos nos que a variedade de técnicas e influencias resulta unha constante. A pesar do raizame clásico que podería presupoñerse por mor da rixidez métrica, debemos remontarnos ás formulacións teóricas do cántabro e ao resto da súa produción. En ambos, Diego pronúnciase a favor da imperioso [imperiosa] necesidade de convivencia pacífica entre a tradición e a modernidade, á vez que reivindica o influxo de poetas como Góngora, Juan Ramón Jiménez ou Vicente Huidobro. Deste xeito, atopamos diferentes versións dun mesmo poeta: aquel imbuído polas correntes do seu tempo e nas que participa activamente (como o creacionismo, moitas veces impregnado do cubismo, ou do ultraísmo de *Evasión*), e outro moito máis clásico, derivado probablemente da súa faceta académica e do seu coñecemento literario (como o da *Fábula de Equis y Zeda*). A este diálogo entre a literatura clásica e a creacionista/cubista habería que unir as múltiples facetas artísticas do profesor e crítico literario, así como as súas inclinacións cara a outras disciplinas como a música, a pintura ou o cinema. Partindo destas confluencias, o noso estudo ten como pretensión demostrar a atemporalidade da obra de Gerardo Diego a través da análise das temáticas e procedementos formais presentes nunha breve selección de poemas de *Alondra de verdad*.

Palabras chave: Gerardo Diego, *Alondra de verdad*, tradición, modernidade, creacionismo

Abstract: *Alondra de verdad*, book of poems that took a decade (1926-1936) to write to his author, Gerardo Diego, holds forty two sonnets which show a constant flow of literary techniques and influences. Despite of the classic impression due to its strict metric rules, previous theoretical and poetic work of this author show the opposite; in both, Diego claims the need to tradition and modernity to be compatible; at the same time that defends the relevancy of certain poets such as Góngora, Juan Ramón Jiménez o Vicente Huidobro. Therefore, this poet shows two facets: one is immersed in the literary movements of his time and in which participates actively (like in creationism, many times influenced by cubism or ultraism) and another much more classic due to his academic and literary knowledge (this is proven by *la Fábula de Equis y Zeda*). Apart from these facets, the professor and literary critic developed other many artistic activities such as music, painting and cinema. Starting from this convergence, this research aims to show the timelessness of Gerardo Diego's work by means of the analysis of topics and techniques in a brief selection of poems of *Alondra de verdad*.

Keywords: Gerardo Diego, *Alondra de verdad*, tradition, modernity, creationism

1. La intersección previa al vuelo

“He aquí la doble función del poeta, del vate: cerner, acendrar en nuestros corazones el oscuro poso del pasado; o sugerirnos el futuro legado que hemos de transmitir a los que vendrán, orientar fúlgidamente nuestra sensibilidad hacia el porvenir”. Nada mejor que estas palabras de Dámaso Alonso (1969, p. 255) para resumir los valores de una de las obras cumbres de Gerardo Diego, *Alondra de verdad*, poemario que se configura, pese a su unidad formal, como un grupo heterogéneo de cuarenta y dos sonetos tanto en sus temas como en las técnicas literarias empleadas para su elaboración. El carácter misceláneo interno y externo trasciende al resto de la producción literaria del antólogo de la promoción poética del 27. En la breve poética que encabeza su propia selección de poemas en la antología de 1932, nuestro poeta reconoce que:

Creo que han influido en mis gustos y en mis versos algunos clásicos, Lope, sobre todo, a quien adoro, y entre mis contemporáneos, el chileno Vicente Huidobro y Juan Larrea, a quien me une una entrañable amistad desde los años de Bilbao. También han influido en mi formación poética mis aficiones a la Naturaleza, a la Pintura y, sobre todo, a la Música.

Gerardo Diego, 2006, p. 305

Dentro de su proceso creador, como explica María Elena Arenas Cruz, habrá tres coordenadas esenciales: inteligencia, sensibilidad e imaginación. De entre estas tres, la inteligencia se sitúa como piedra angular, pues “es el fundamento que otorga a la expresión la proporción y armonía adecuadas, discriminando con justa precisión los datos de la sensibilidad y los productos de la imaginación” (Arenas, 1997, p. 18). Por tanto, Diego dirigirá su mirada y su admiración hacia tres poetas que detentan esta cualidad: Góngora, Juan Ramón Jiménez y Vicente Huidobro. Así, la revista *Carmen*, bajo su dirección, recogería una serie de artículos dedicados a la figura de Góngora. Dentro de la denominada “órbita sonetil” gongorina hallamos ciertos elementos que, más tarde, se darán cita en *Alondra de verdad*: una majestuosa arquitectura formal basada en la idea de geometría y linealidad, inclinación ascendente que nos remite a la limpieza del cielo –situado en un plano paralelo al de esas líneas puras– y, sobre todo, armonía. Desde estos planteamientos, tal y como expresa García, “no deja de ser sintomático que Diego entienda desde muy temprano ese carácter constructivo (en constante diálogo con la tradición) del creacionismo”. Durante la década en la que se gestaría *Alondra de verdad* (1926-1936), Diego andaba inmerso en la composición de sus *Poemas Adrede* (1926-1941) y, especialmente, en la *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), ambas en plena –pero aparente– efervescencia gongorina. A efectos prácticos, Diego insistirá, tal y como expresa José Luis Bernal, en una influencia más lopesca (1993, p. 45). A pesar de ello, a nadie escapa el buen conocimiento y la admiración que el profesor Diego sentía hacia la *Fábula de Píramo y Tisbe*, revisión del mito de los dos amantes por

parte de Góngora bajo el molde de un extenso romance octosilábico. Lejos de una mera imitación formal y argumental, el de Santander vuelca en su *Fábula de Equis y Zeda* múltiples procedimientos cercanos a las composiciones cubistas, como nos explica Peinado Elliot (2006, p. 176), para quien el empleo de la forma clásica de la sextina y del paradigma fabulesco entronca con el deseo de “actualizar y adecuar el bagaje de la tradición a las nuevas exigencias, mitos y fábulas de la modernidad” al que apunta Bernal (1993, p. 47).

Por otra parte, música, pintura y poesía conforman un trinomio en el que se aúna una receta vanguardista con un nada desdeñable condimento de tradición y clasicismo. Dentro de estos ideales, existen, para Juan Cano Ballesta, dos principios fundamentales: por un lado, “la depuración de la obra de arte” característica del cubismo; por otro, el “concepto de arquitectura del poema” derivado del mismo” (1997, p. 157). En consecuencia, la pureza arquitectónica que dominará la producción del poeta santanderino se encuentra en directa conexión con el cubismo, corriente pictórica que prescindirá del ornamento colorista para basarse en la desnudez de formas y volúmenes. Todo este proceso interdisciplinar se halla en consonancia con las múltiples etapas que pueden distinguirse en la producción poética del cántabro y que han sido señaladas por críticos como Eugenio de Nora o Francisco Díez de Revenga. Ambos coinciden a la hora de adscribir a esta un alto componente humano —en la línea guilleniana y de Ortega—. Esta poesía humana nos remite, nuevamente, a una defensa del arte puro en el que la inteligencia y la pasión queden relacionadas como producto de una sublimación consciente del poeta/artista.

2. La altura de la alondra: del creacionismo a la mística

Ya desde su título, *Alondra de verdad* nos recuerda a la conjunción creacionista y ascensional tan característica en la poesía anterior de Gerardo Diego. Tanto es así que entre la producción poética del profesor es posible toparse con una “Primera alondra de verdad”, en la que, según Díez de Revenga “el poeta trata de expresar ese ideal remoto y altísimo” (1985, p. 33). La alondra se erige en suerte de tratado poético debido a alguna de sus capacidades inherentes: en primer lugar, el canto, gracias al cual poesía y armonía, realidad y música, cielo y melodía, quedan ligados en el plano de la creación; en segundo lugar, el vuelo, facultad que a través de las alas del ave nos acerca hasta el cielo y permite establecer la conexión entre el pecho del poeta-creador y Dios.

Elevación y verdad son entonces sus conceptos definitorios, como apunta Dámaso Alonso: “Alondra: “poesía luminosa y alada”. Y, a la vez, de verdad: “auténtica y vivida” “ (1969, p. 241). El continuo ir y venir del ave en vuelo ascendente y descendente trasladará al lector hasta numerosas dimensiones de la realidad en las que la imagen fugaz formada a partir de la emoción y de la inteligencia, la yuxtaposición de planos —dada la rapidez con que la alondra ha de batir sus alas en los catorce versos de cada composición—, la pureza geométrica y arquitectónica —heredera del cubismo—, o determinados avances técnicos sentarán las bases de la modernidad pese a la constricción formal del poema estrófico.

Así las cosas, el soneto inicial del poemario (bajo el título de “Soneto mío”) ha de entenderse como toda una declaración de intenciones. La voluntad constructiva del sujeto poético como director de obra de una clásica colmena (“Anhelante arquitecto de colmena, / voy labrando celdilla tras celdilla / y las voy amueblando de amarilla / miel y de cera virgen y morena”) se torna en un imperativo afán renovador para sus subordinadas, las abejas (“Abejas, abrasad la fortaleza”). Los planteamientos de Huidobro en cuanto a la síntesis de corazón y cerebro en la obra artística pueden ser perfectamente aplicados a esta y a otras muchas de sus composiciones. La metáfora sinestésica que alude a la luminosidad de los rayos del sol —presente en las “lenguas de oro” y con ecos claramente tradicionalistas— está destinada mostrar esa

desnudez geométrica cubista (“Lenguas de oro exalten su corteza / y transverberen su volumen puro”) tan anhelada. La estrofa final nos recuerda esas exhortaciones vitales tan características en tópicos como el *Carpe diem* o el *Collige, virgo, rosas*. En esta ocasión, sin embargo, el destinatario de la misma no es otro que el soneto y, en última instancia, la poesía. Por consiguiente, la misión que se le asigna a esta “altiva llama” que incendia el alma del poeta no puede ser más clara: debe seguir alumbrando sin renunciar a su proyección en el mañana, esto es, “sin consumirte ardiendo hacia el futuro”.

La primera sección de *Alondra de verdad* agrupa un total de siete sonetos que Díez de Revenga vincula bajo la denominación de “sonetos de circunstancia”. Dada esa vertiente vanguardista que nos interesa, cabe atender, de nuevo, a la importancia del componente arquitectónico cubista en “Giralda”. La torre de la catedral sevillana se convierte en protagonista de toda una depuración geométrica, pues poco le interesa al poeta el posible ornamento que recubre su fachada. Por ello, lo que conmueve al “yo” poético de esta Giralda personificada (tal y como si se tratara de una muchacha vanidosa cuya belleza no radica en su capa exterior, sino en la perfecta columna sobre la que se sustenta su estructura corporal) es su “prisma puro”, sus cortantes aristas a modo de hoja barbera que confluyen en “su más bella vertical” y, ante todo, su volumen. Asimismo, las referencias mitológicas grecolatinas aparecen parodiadas en la figura de un Narciso que solo pudo contemplar superficialmente su hermosura mediante el reflejo de las aguas. Como consecuencia de ello, la advertencia a la torre es clara: “Si su espejo la brisa enfrente brilla / no te contemples —ay, Narcisa— en ella, / que no se mide esa tu piel doncella, / toda naranja al sol que se te humille”, advertencia que parece tener en cuenta en el terceto final, puesto que “resbala al tacto su caricia vana”. La imagen que el poeta quiere conservar de la Giralda radica en la sencillez de la edificación ascendente y de la armazón geométrica: “Volumen nada más: base y altura”.

Hacia el cielo se extenderán también las ramas del célebre “Ciprés de Silos”, una de las últimas composiciones del poemario donde el poder de la imagen residirá en la ausencia del referente designado—como reza el paréntesis subtítular—. Producto de la interioridad y del refugio claustral, el creacionismo de Diego, en tanto que el ciprés es ahora una invención del poeta dada su pertenencia al plano del recuerdo o de la imaginación —lo que dará lugar a insólitas correspondencias con objetos puntiagudos y ascensionales (como la aguja o el huso de la rueca)—, alcanza tintes cercanos al ascetismo. Estar cerca del cielo —gracias a la forma y al volumen ascendente del árbol cupresáceo— significará una aproximación espiritual a Dios a través de la creación poética, la cual conduce a la paz y al silencio del claustro y, en última instancia, a la salvación del alma. Como postula Gallego Morell, “el poeta, asiéndose a un ciprés por él creado, intenta salvarse, salvar su palabra, su gesto” (2008, p. 172). El enclaustramiento, sin embargo, no excluye el vuelo de la alondra y de las altas ramas del ciprés, pues se trata de un instrumento necesario en aras de obtener la evasión de la realidad.

La música, como hemos visto, es otra de las pasiones y de las artes practicadas por Diego (recordemos su faceta de pianista), afición artística que cuenta con una significativa función en su creación poética. El séptimo soneto de la serie, dedicado a la figura del compositor alemán Robert Schumann, emplea un lenguaje sucesivo a través de la enumeración y del asíndeton, construido especialmente a base de incisos. Música y texto quedan unidos, al igual que en la obra de Schumann, mediante la intensidad lírica que aporta el ritmo. Diego apela también al sentimiento romántico del arrebatamiento artístico y de la musa inalcanzable (la música) para llevar a cabo su irrupción final en el poema: “Yo, arrebatado de desesperanzas, / música tuya adentro sigo y sigo / y no sé si mis miedos —ay— la rozan”. La aparición súbita de la voz

poética nos sitúa en un plano contrapuesto a la dimensión en la que se mueve el músico, “[...] entre frutales / estrellas de azul, castos claveles / arpas de fuego [...]”. De esta forma, se genera una súplica del poeta hacia su admirado compositor, puesto que la unión de los dos planos en los que se ubican uno y otro resulta estructural y materialmente imposible. Esta dificultad para acceder a la música y al ritmo queda también circunscrita a la poesía técnica de San Juan de la Cruz. Diego, en un estudio posterior titulado “Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz” (1943), incidirá especialmente en la sensación de impenetrabilidad propiciada por el dominio musical del autor del *Cántico Espiritual*. En sus comentarios acerca del artículo del cántabro, Dámaso Chicharro relaciona esta “impenetrabilidad” musical con dos de los elementos que ya hemos registrado en alusión al “Ciprés de Silos”: creación o inspiración —siempre cultivada en el interior del poeta— y fe religiosa —verdadero germen de todo creacionismo— (1997, p. 261). El ejercicio poético creacionista permanece así supeditado a Dios, encargado de diseminar el canto entre todos aquellos que posean la facultad de elevar su espíritu hasta él.

3. Dimensiones de un vuelo insomne

Es ahora el momento de detenernos en el análisis conceptual y estilístico de “Insomnio”, el que es, sin duda, uno de los sonetos de *Alondra de verdad* más apreciados por la crítica y por gran parte de los lectores. Aire y mar, sueño y desvelo, corporalidad y ausencia se presentan en planos contrapuestos en relación con la voz poética y con el “tú” femenino al que Diego contempla y se dirige¹. Este planteamiento de oposición dimensional de amante y amada —a la que no podrá tener acceso como producto de su ausencia física o emocional— se refleja en la estructura de contenido resultante:

El primer cuarteto y el primer terceto se equiparan en su forma de elocución descriptiva y en la actitud contemplativa del “yo” poético ante ese “tú” dormido.

El segundo cuarteto y el último terceto comparten asimismo la elocución descriptiva, que, sin embargo, difiere por completo de esa tranquilidad y contemplación: el poeta se rebela contra la distancia impuesta por el sueño y muestra su desesperación.

La distribución simétrica y cruzada de rima, acentos y contenido resulta una proyección del cuarto verso (“Tú por tu sueño y por el mar las naves”), cuya estructura bimembre se dispone en un quiasmo que aparece invertido en el último verso (“las naves por el mar, tú por tu sueño”). Al igual que nosotros, Alonso repara en la centralidad de este cuarto verso, que “deja aislados, cercanos y paralelos los dos planos, el real y el imaginativo, que en seguida, suavemente, se han de fundir en la mente del lector” (1969, p. 249). Este procedimiento nos recuerda, en parte, a la herramienta cinematográfica del montaje en paralelo. Se produce así lo que Alonso denomina como “una duplicidad del tema, casi musicalmente contrastada: tema de la amada, tema del amante” (1969, p. 249).

Si bien este recurso del paralelismo y de la yuxtaposición de planos que entran en contraste puede ser tomado como uno de los rasgos de modernidad cubista, lo cierto es que no se trata de una invención del

¹ Kathleen N. March incide en la disposición lingüística de los poemas creacionistas de Gerardo Diego —teoría perfectamente aplicada en “Insomnio”— aduciendo que “la separación de un poema en islotes versales llama la atención sobre su estructura, como si cada grupo fuera un “ladrillo lingüístico” empleado en la construcción”. Siguiendo con esta idea del contraste sintáctico, March añade que “la yuxtaposición de fragmentos no solamente se exhibe en términos de la sintaxis; también cumplen parecida función los campos semánticos” (1981, p. 411).

propio Diego ni de sus coetáneos. Hemos de remontarnos a la poesía decimonónica y, más concretamente, al posromanticismo español para encontrar los orígenes de este innovador y casi cinematográfico procedimiento. El papel de crítico literario de nuestro profesor-poeta nos pondrá sobre aviso. Gracias a “Notas sobre Zorrilla y la música de Bécquer”, conferencia pronunciada por Gerardo en la Casa-Museo Zorrilla en el año 1975, tenemos acceso al comentario de este sobre “Cendal flotante”, rima XV del sevillano Gustavo Adolfo Bécquer. Pese a que el interés de Diego se centra en el aspecto musical de la poesía becqueriana (con especial énfasis en el empleo de recursos que atañen al ritmo y a los sonidos), no debe pasarnos inadvertida la apreciación de Díez de Revenga acerca de las impresiones que el poema origina en el antólogo del 27, ya que en él “advierde sus cualidades estructurales, su musicalidad, y, sobre todo, la peculiaridad dentro de las Rimas del enfrentamiento entre el tú y el yo” (2006, p. 23). Por ende, resulta factible hallar un ingrediente posromántico en la delimitación precisa del amante y de la amada, conexión que se refuerza al considerar la etiqueta de “romanticismo creacionista” que el mismo Diego atribuye a su producción poética comprendida entre 1930 y 1934.

En otro sentido, “Mar y reflejo” adquiere un papel fundamental dada la superposición del mar y del reflejo del sujeto lírico, de la realidad (el poeta) y de su representación (la imagen duplicada en la ventana del camarote), o de los mares de Joló y Célebes durante ese viaje a las islas filipinas, donde “agua y cristal se amaron tiernamente”. Las imágenes simétricas que se presentan a lo largo de todo el poema a través de la bimetración y de la metáfora (“pez duplicado, pájaro mellizo” / “soy el sueño de un vidrio, soy un cielo / o un dios tal vez, la flecha, el tiempo huidizo”) tratan de reproducir la ambivalencia del reflejo, que tendrá como resultado final el retorno mítico a la infancia. Gracias a esta superposición, se evoca el recuerdo de un niño —el propio poeta— que emerge de las aguas para acabar imponiéndose al adulto adscrito al plano real, ubicado fuera del mar y de su espejo (“Su niño soy, mi piel el beso siente, / criatura del mar y de la mar”). Si buscáramos encontrar lógica a esta escena aparentemente surrealista, no podríamos sino acudir a la transposición de una realidad vislumbrada —que no vista—, como deduce Leopoldo de Luis al sostener que “la poesía de Diego realiza siempre una transfiguración: va a instalarse más allá de la figura; no más allá de la realidad, sino en otra realidad que no es la figurada, sino la de la imaginación” (1980, p. 42). A este respecto, Arenas Cruz ve en la recurrencia de las escenas oníricas y/o imaginativas un enlace entre tradición y vanguardia, de forma que “surge del poema una realidad inédita, una sobrerrealidad” (1997, p. 22).

En “Viaje en globo” se relata el proceso ascensional del impulso aerostático —temática que nos dirige al interés vanguardista por los avances aeronáuticos—, que alcanzará su máxima altura en el terreno onírico, cuando se produzca la disolución del poeta tras su fusión con Dios (“Ingrávido silencio, inmóvil ruta. / Y desatado al sueño, dulcemente, / en la nada de Dios duermo disuelto”).

En suma, oposición y paralelismo, yuxtaposición y amalgama, extensión y disolución se emplean como técnicas que envuelven en suerte de proporción a los protagonistas de las imágenes de nuestra alondra.

4. El perfil artístico de una alondra: cine, cubismo y literatura clásica

Recursos pictóricos o cinematográficos de naturaleza vanguardista, así como determinadas referencias intertextuales grecolatinas, renacentistas o barrocas conviven pacíficamente en *Alondra de verdad*. Respetando la distribución del poemario, “Ante las torres de Compostela” da inicio a esta tendencia integradora mediante la utilización de un lenguaje sensorial y colorista típicamente gongorino que se condensa en la identificación de las torres con dos “mellizos lirios de osadía” o en la paradoja del verso final (“de nuestro agosto ardiendo en sueños fríos”). Para Andrew Debicki, “las torres de piedra son lirios, puesto que encarnan el anhelo vivo de un ideal” (1968, p. 272). Esta expresión clásica y casi arcaizante es contrarrestada por los frecuentes incisos del poeta, por el impulso geométrico cubista y por la influencia de ciertos avances luminosos que permitieron una nueva visión de las torres compostelanas en plena oscuridad nocturna. Gallego Morell relata que “el propio Diego cuenta, al anotar su soneto *Ante las torres de Compostela*, cómo un corte de fluido eléctrico en su primera noche en Santiago le hizo vivir un cielo aún más estrellado sobre el que las aristas de las torres se recortaban con impresionante nitidez” (2008, p. 121).

El humor, la ironía y lo cotidiano se congregan en la desmitificación paródica del nacimiento de Venus llevada a cabo en “Cuarto de baño”, título que nos traslada ya hasta un espacio bien diferente al de la playa virgen plasmada por Sandro Botticelli. Así las cosas, la concha que transporte a nuestra diosa y de la que emerja hasta la superficie no será marina, sino de porcelana, como una típica bañera del tiempo. De esta manera, los azulejos, los espejos empañados o un grifo que gotea hiperbólicamente —esto es, que “llora y llora”— serán los testigos privilegiados de una mujer desnuda y renovada tras tomar un placentero baño. En definitiva, “Venus renace a la mitología” a través de la reescritura vanguardista del mito grecolatino y de la imaginación del creador lírico.

En “Flores apenas” se dan cita tanto “ese mundo de sugerencias que la imagen cinematográfica despierta” como tópicos de la tradición clásica tales como el *tempus fugit*, el *vita flumen* o la recuperación del ideal de belleza petrarquista. La sucesión de imágenes como rápidos planos cinematográficos² incide en el carácter efímero de la vida y sirve para recuperar parte de la estructura descriptiva de la belleza femenina en los siglos XV, XVI y XVII. Los nuevos tiempos, sin embargo, exigen una inversión en la secuenciación descriptiva: se empezará por las piernas y se continuará por el torso, la mirada, la nuca y los cabellos en último lugar (“esa pierna, ese torso, esa melliza / sesga mirada que fulgura y quema, / la blanca nuca en flor y la diadema / de cabellos en flor que se abre y riza”). A pesar de esta leve innovación, prevalecerá la blancura de la dama, una mirada capaz de encender la llama amorosa de todo aquel que se cruce en su camino o la ondulación de los cabellos. Asimismo, las flores no serán más que el motivo dramático, esto es, la excusa perfecta para el seguimiento cinematográfico en paralelo que posibiliten la identificación de su hermosura fugaz con la de la lozanía y juventud de la mujer. El *tempus fugit* y el engaño vital al que el

2 Para Arturo del Villar, “la técnica del montaje cinematográfico ejerce una influencia indudable sobre las composiciones creacionistas. El fundido permite enlazar secuencias distintas sin interrumpir el curso expositivo, trabando planos diversos. De la misma manera, el poema creacionista se compone por regla general con secuencias diversas trabadas por un lazo mínimo, que tanto puede ser un concepto como un sonido. Los planos se cruzan para conseguir la sensación de actualidad sin tiempo y sin espacio; en el poema creacionista se mezclan los elementos más dispares en determinado momento, y hasta el final no se conoce la razón de que sea así” (1980, p. 166). Las palabras del crítico pueden ponerse en relación tanto con “Flores apenas” como con otras composiciones anteriores comentadas en las que las imágenes se distribuyen en planos múltiples o yuxtapuestos (especialmente “Insomnio” o “Distancia”).

cénit de la belleza femenina/floral nos somete quedan bien reflejados en los últimos versos del segundo cuarteto (“cómo resbaladiza se desliza / esa vida, la vida que no rema”) y en los del último terceto (“Nada sois, nada, engaño irreparable / flores apenas, flores, flores, flores”). Poco, pues, resta que decir a esta reformulación fílmica del desengaño primaveral más allá del uso de bloques lingüísticos bímembres y de la constante enumeración asindética, recursos que no hacen sino incrementar la doble filiación clásica y vanguardista del poema.

“Sucesiva”, ya en la tercera sección, se inserta dentro de la exaltación de la dicha amorosa a partir de la representación marina de la mujer —tal vez por el viaje a Filipinas y el consiguiente reencuentro con esa “playa adolescente”—. La dispersión en fragmentos de la amada concluye en una dimensión totalizadora cercana a la correlación gongorina (“Así te quiero, en límites pequeños, / aquí y allá, fragmentos, lirio, rosa, / y tu unidad después, luz de mis sueños”). Partiendo del entusiasmo vital, “Ser” regresa a esa desnudez o vacío aéreo que permite observar la pureza de la forma cubista, traducida en esta ocasión como la plenitud del hombre (“Sí, dejarse mecer, flotar, volumen, / cuerpo sólido y límites que asumen / la calidad del bloque que gravita”). El sustantivo, entendido en base metonímica de la existencia (“Vivir, vivir tan solo, sustantivo”) nos guía por un camino de virtudes que conllevan el olvido de uno mismo dentro de un plano volátil, leve, en el que ya no hay cabida para la herida de amor (*vulnus amoris*) que perseguiría a Quevedo en su viaje de una orilla a otra dentro de aquel “Amor constante más allá de la muerte”. En Gerardo Diego, “no hay memoria ya de la ribera”, puesto que el sufrimiento se ha evaporado y ha quedado confundido con las partículas de un aire que solo pretende elevar al poeta hasta el goce de las formas, desprovistas de todo recuerdo.

Tomando como punto de partida temáticas y referencias intertextuales adscritas a la literatura clásica española y portuguesa, hemos de atender a dos sonetos de la tercera sección: por un lado, “Radiograma” y, por otro, “Visita a Medinilla”. El título del primero de ellos nos obliga a recordar aquellos telegramas, transmitidos mediante vías de radiocomunicación, que normalmente eran procedentes o estaban destinados a distintos medios de transporte, lo que emparenta con el gusto vanguardista por los avances técnicos en telecomunicación. No en vano, el primer verso nos sitúa ante un sujeto expectante por la llegada de noticias (“Que muero de impaciencia”). Sin embargo, a pesar de esta apariencia de modernidad, la voz poética vaga errante por los mares, rodeado de seres femeninos míticos (“sirenas, náyades, ninfas”) a la espera de un mensaje que no aparece, tal como un Ulises añorando nuevas de su evocada Penélope. Lejos de tentar al desesperado poeta, las ninfas, sirenas y náyades son objeto de sus plegarias para, como determina Alonso, “que apresuren la marcha de la lentísima embarcación”. La reproducción del lenguaje rápido y entrecortado del telegrama se encarga de delimitar las coordenadas marítimas en el primer cuarteto (“Aquí, latitud norte, grado siete / indio mar, meridiano de mis penas”). A continuación, las referencias a los cantos IX y X de la famosa epopeya de Luis Camoens, *Las lusiadas*, serán manifiestas (“Abandonad alcázares, entenas, / fanales de fragata, que os promete / mi divino Camoens un grumete, / tatuaje carmesí y azules venas”), contrastando con las luces eléctricas del puerto marsellés que el “yo” anhela ver con la mayor brevedad posible (pues eso significaría la reunión con la amada).

Es Camoens enlace con Pedro de Medina Medinilla, enigmático poeta contemporáneo y gran amigo de Lope de Vega homenajeado en “Visita a Medinilla”. Las referencias intertextuales a su *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* (como la flor de Ganges o sus “ríos claros”, Henares, Tormes y Manzanares), editada por Gerardo Diego en 1924³, dan cuenta del amplio conocimiento y estudio que el santanderino tendría de la tradición literaria clásica española vinculada con su tan admirado Lope. Gracias a ellos, el cántabro, en un patente tono elegíaco, conecta con el poeta muerto para formularle un conjunto de preguntas ya irresolubles por el tiempo y, posiblemente, derivadas del análisis concienzudo de su obra: “¿Qué te impulsó a estos mares, Medinilla? / ¿Soñabas con los reyes de Ternate, / con la canela de Ceylán granate / o con la flor del Ganges amarilla?”. La admiración, el espíritu subrepticio del destinatario lírico y, ante todo, el respeto hacia el reposo pacífico de la tradición encarnada por Medina Medinilla prevalecen y nos restituyen hasta la dimensión real/actual de la voz poética: “No quiero despertarte. Canta a solas. / Muerto de pena subo. Uno, dos faros / sangran su triste luz sobre las olas”. Como resultado, la liberación de Pedro de Medina es plena, cumpliéndose así el vaticinio de nuestro poeta en 1924: “Y ofreciendo “al mudo olvido—un laurel y una lira”, que tal vez, para que no le embaracen, cuelga de uno de aquellos álamos del Tormes, se marcha resuelto y sonriente a ver si es verdad lo de las flores del Ganges “ (1924, p. 32).

Conclusión: una síntesis atemporal

Como hemos ido anotando durante este trayecto por los distintos cielos que recorrió Gerardo Diego a través del ave imperecedera de su poesía, *Alondra de verdad* trasciende más allá de la mera herencia y sobrepasa los límites del tiempo, configurándose como una pieza única en la que Diego combina con genial maestría referencias creacionistas, cubistas, clásicas e, incluso, románticas —albergadas todas ellas en un metro tradicional como el soneto—. La vanguardia, como resume René de Costa, “se nutría de la literatura del pasado”, si bien en el caso de Gerardo esta alimentación acabará siendo bidireccional (recordemos aquella dimensión sintáctica revolucionaria del culteranismo gongorino), de modo que resulta imposible discernir dónde empieza el poeta clásico y dónde acaba el innovador, dónde vive el profesor y dónde el músico, dónde trabaja el crítico y dónde siente la llamada de Dios el hombre religioso. Un hombre polifacético, pero un único hombre, en suma, como bien lo singularizó Leopoldo de Luis:

No hay dos Gerardos, como pudo haber dos Pessoa[s] [...], hay un solo Gerardo al que, eso sí, le encantan por igual la retórica hecha y la que a capricho se inventa nueva —él lo ha declarado—. Mas en una y otra el creador de vanguardia está siempre, porque la vanguardia en arte es el afán de darle al lenguaje una dimensión inédita.

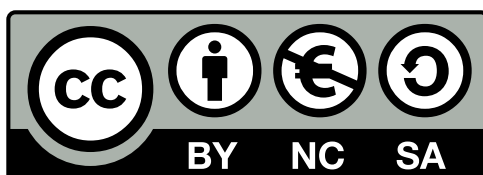
Luis, 1980, p. 39

3 Jesús Manuel Alda Tesán reconstruyó brevemente la relación de Diego con el misterioso Medina y su égloga a propósito del soneto de *Alondra de verdad*: “En 1924, diez años antes de esta singladura, el mismo Gerardo Diego había librado del polvo del olvido la égloga de este poeta aventurero. Fue en la biblioteca de José Ma. de Cossío, repasando un tomo del Parnaso español recogido por Sedano, se le aparecieron aquellos versos claros y temblorosos, y nadie antes que él había puesto en ellos los ojos con el corazón necesario. Un librito breve, tirado en edición numerada y destinada únicamente a cien amigos, devolvió la vida a aquella égloga de muerte, si bien en un círculo limitadísimo” (1947, p. 108).

Bibliografía

- Alda Tesán, J. M. (1947) "Gerardo Diego y Medina Medinilla". *Príncipe de Viana*, 26, pp. 107-118.
- Alonso, D. (1969) *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos
- Arenas Cruz, M. E. (1997) "La teoría poética de Gerardo Diego (una aproximación)". En J.M. Barraón y A. Muñoz Alonso (Coords.) *Gerardo Diego (1896-1996)* (pp. 18-35). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bernal, J. L. (1993) "Creacionismo y neogongorismo en la poesía de Gerardo Diego." En *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica. Actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la Génesis de la Vanguardia Hispánica: celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992* (pp. 43-65). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Cano Ballesta, J. (1997) "Pasión y "línea pura": Gerardo Diego y el cubismo". En F. Díez de Revenga y M. de Paco (Eds.) *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego* (pp. 153-172). Murcia: CajaMurcia.
- Chicharro, D. (1997) "San Juan de la Cruz en la sensibilidad de Gerardo Diego: su perspectiva crítica". En F. Díez de Revenga y M. de Paco (Eds.) *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego* (pp. 231-274). Murcia: CajaMurcia.
- Costa, R. de. (1993). "Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego". En *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica. Actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la Génesis de la Vanguardia Hispánica : celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992* (pp. 11-24). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Debicki, A. P. (1968) *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos.
- Diego, G. (1924) *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*. La Atalaya.
- Diego, G. (1985) *Alondra de verdad. Ángeles de Compostela*. Madrid: Castalia. Edición de F. J. Díez de Revenga
- Díez de Revenga, F. J. (2006) *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Gallego Morell, A. (2008) *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Granada: Fundación Gerardo Diego. Edición facsímil.
- Luis, L de. (1980) "Consideraciones sobre la poesía de Gerardo Diego". *Nueva Estafeta*, 15, pp. 39-44.
- March, K. N. (1981) "Gerardo Diego: la poesía como laberinto original". *Ínsula*, 411, p. 3.
- Peinado Elliot, C. (2006). Entre el Barroco y la Vanguardia. La Fábula de Equis y Zeda de Gerardo Diego. *Philologia hispalensis*, 20, 175-204.
- Teruel Benavente, J. (Ed.) (2007) *Poesía española. Antologías*. Madrid: Cátedra.
- Villar, A. (1980) "Gerardo Diego, poeta creacionista". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp. 152-169.

MACC - Grupo de investigación ELICIN



Universidade de Vigo

Nuevas perspectivas literarias y culturales
(I CIJIELC)

R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.)

MACC - Grupo de investigación ELICIN

2016

ISBN: 978-84-608-6759-3